Kurze

theoretisch - praktische

Anleitung

zum

General-Bafsspielen

durch Beispiele erläutert.

Ein Handbuch für Schullehrer

von

Franz Bühler,

Kapellmeister am Dom zu Augsburg.

Augsburg,

im Verlage bei Johann Jakob Lotter und Sohn.

Ein Handbuch für Schullehrer

von

Ernst Barnick,

Kandidaten am Dom zu Magdeburg.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Centralbibliothek

zum

Anschauungs-, Denk- und Sprechunterricht

Kurze, theoretisch-praktische Anleitung

für

Lehrer und Lehrerinnen

in Volksschulen, Privat-Lehr- und Erziehungs-Anstalten.

Anhang:

Lehrproben und Lehrgänge.

Zum ewigen Denkmal

der ausgezeichnetesten Verehrung und Hochachtung

zur Beförderung der edeln Tonkunst

widmet dieses Handbuch

dem Hochwohlgebornen

Herrn

Franz Joseph Müller

königlichen baierischen Regierungs- Schul- und Studienrathe des Ober-Donaukreises zu Augsburg

der Verfasser.

Hochwohlgeborner Herr Regierungsrath!

Das freundschaftliche Benehmen, die herablassende Güte und die Achtung, die Euer Hochwohlgeboren mir und meinen musikalischen Werken seit dem Anfange Ihres Hierseyns erwiesen, macht mich so kühn, Ihnen dieses Handbuch für Schullehrer zu widmen. Der Hauptzweck aber ist, dieses Handbuch durch das Ansehen, das Euer Hochwohlgeboren als Vorsteher über die Schulen haben, zu empfehlen und gemeinnützig zu machen, damit die Landlehrer sowohl als auch die Organisten und Chorregenten in den Städten bessere und festere Grundregeln in der Musik, und vorzüglich im Generalbaßspielen bekommen. Es ist für einen Kenner ärgerlich anzuhören, wenn diese Menschen nicht nur keine ordentliche Kadenze auf ihrer Orgel zu machen im Stande sind, sondern erschrecken, wenn eine Tonart mit mehrern Versetzungszeichen — mit mehrern Kreuzen und Been — zum Vorscheine kommt, ja wohl gar nicht einmal eine solche Tonart kennen. Wie sollen solche Ignoranten, zumal in Städten, — die ihr ganzes Musikwerk nur mechanisch treiben, Knaben und Mädchen im Singen und größer Gewachsenen in der Instrumentalmusik Unterricht geben, wenn sie selbst mit den ersten Regeln der theoretischen Musik nicht bekannt sind. Diesem Fehler vorzubeugen soll kein Adspirant Anspruch auf eine Versorgung haben, ohne daß er vorher genau im Generalbasse geprüft, und als tauglich anerkennt werde. Dann muß freilich der Prüfende selbst ein Mann von Kenntniß seyn, und sich in seinen Werken keine Fehler zu Schulden kommen lassen, die einem Anfänger nicht zu verzeihen sind.

Es ist sehr gut, wenn ein Schullehrer auch andre Instrumente spielen kann, allein die Orgel ist und bleibt, besonders auf dem Lande, sein Hauptinstrument. Es ist daher seine erste Pflicht, sich alle Kenntnisse die zum Orgelspielen nöthig sind, eigen zu machen, und vorzüglich im Generalbasse zu üben. Ueberzeugt, daß ich diese so wichtige und gutgemeinte Worte zu einem einsichtsvollen und gelehrten Schulvorsteher gesprochen habe, der so gerne alles Gute, Nützliche und Schöne der Wissenschaften jeder Art zu befördern und in Schutz zu nehmen geneigt ist, so hoffe ich, daß dieses Handbuch in recht viele Hände wissensbegieriger Schulmänner kommen und mein Zweck, selben dadurch nützlich zu seyn, und bessere Musiker zu bilden, welches mein einziger sehnlichster Wunsch ist, realisiert werden möchte. In dieser Hoffnung empfehle ich Euer Hochwohlgeboren mich und dieses Handbuch im vollen Vertrauen, daß durch Ihr mächtiges Ansehen und gütiges Wohlwollen mein Zweck gänzlich erfüllt werde.

Der Verfasser.

Vorbericht.

Seit der Zeit, wo durch Säkularisation der Klöster und Stifter, Aufhebung der Seminarien und anderer Musikschulen der ärmern Klasse der lehrbegierigen Jugend aller Zugang zu den Wissenschaften, vorzüglich aber zu Erlernung gründlicher Musikprinzipien erschwert oder gar verschlossen, und alles Gute und Schöne durch die französische Revolution in unserm Deutschlande mit fanatischer Wuth zerstört wurde, sind unsre heutige Schullehrer in letzterer Kunst meistens so schwach, daß sie in den ersten und nothwendigsten Grundregeln der Musik ganz unwissend sind.

Erschwingt sich auch hie und da ein junges Talent über den gewöhnlichen Schulmeisterton, und kann etwas besser Orgel oder Violin spielen, als sein Nachbar, oder er wagt sich sogar an die edle Setzkunst, so ist alles so voll gramatikalischer Fehler, (denn auch die Musik hat ihre Grammatik) daß man so ein Pfuschwerk, auf das sich der junge Mann so viel zu Gute thut, nur mit Mitleiden ansehen muß. Fons scribendi est sapere sagt der weise Vater Horaz. Wer der Welt sein Werk darlegen will, muß erst wissen, Was er schreiben will. Das ist die erste Regel der Aesthik.

Wer also den Generalbaß gut und rein spielen will, muß erst das Tonsystem, die Notenschrift, die Intervalle, die Melodie und Harmonie, das Rhytmische und Metrische, die Perioden, deren Einschnitte, die Schlußfälle, und die Ausweichungen der Akkorde ꝛc. gründlich verstehen. Eine einzige fehlerhafte Fortschreitung verräth den schlechten Baumeister des musikalischen Gebäudes.

Die Musik ist jene göttliche Kunst, die vorzüglich unser empfindsames Herz in Anspruch nimmt, sie darf daher keine unregelmäßige, widrige Harmonie vorbringen, denn wo man die Empfindungen reizen will, darf kein Mißbehagen statt finden.

Ich liefere euch hier dieses Handbuch, weil ich wohl weiß, wie ärmlich sich mancher Schullehrer bei seinem geringen Einkommen behelfen muß, und sich große und theure Werke, so sehr sein wissensbegieriger Geist in die höhere Wissenschaft der edeln Tonkunst sich erschwingen möchte, nicht anschaffen kann.

Dieses Handbuch sey euer Begleiter bei Spatziergängen auf bunte Wiesen und grünende Felder, die eure Dörfer umlagern. Forschet darinn, und geht nie weiter, als bis ihr das Gelesene verstehet, und zu Hause auf eurem Instrumente praktisch auszuüben im Stande seyd; dann wird eure Mühe mit der süßesten Empfindung für die göttliche Wissenschaft der Harmonie und der Kenntniß ihrer wunderbaren Verschlingungen — mit sieben Tönen einen solchen unendlichen Reichthum von Harmonie zu erschaffen — belohnt werden.

Es ist dieses vielleicht das letzte Geschenk aus meiner Hand, womit ich eure Musikkenntnisse zu bereichern wünsche. Mein herannahendes Alter, und verschiedene andere körperliche Gebrechen werden meiner musikalischen Laufbahn bald ein Ziel setzen. Laßt diese letzte Worte, die ich noch an euch spreche, nicht leer verhallen, und befleißet euch, nicht nur gute Schulmänner, sondern auch gründliche Musiker zu werden, um auch wieder gründliche bilden zu können.

Augsburg im Monat Februar 1822.

Bühler, Kapellmeister.

Innhaltsanzeige.

Seite.

Einleitung in die Musik.

1. Erklärung. 1
2. Zweck 1
3. Mittel. 1
4. Anwendung. 2
5. Nutzen. 2
6. Eintheilung. 3
7. Lern- und Lehrart. 3
8. Geschichte der Musik. 3

I. Allgemeine Bezeichnung und Benennung der Musik.

1. Linien. 7
2. Noten und Nebennoten. 7
3. Schlüssel. 7
4. Takt. 8
5. Pausen. 13
6. Andere gewöhnliche Zeichen. 15
7. Musikalische Kunstwörter. 15

II. Theoretische Kenntnisse der Tonkunst.

1. Töne. 17
2. Tonleitern. 20
3. Tonverbindungen. 21
4. Wohlklänge. 24
5. Uebelklänge. 24
6. Tonarten. 26
7. Verwandtschaft der Töne. 27
8. Temperatur. 28
9. Charakteristik der Tonarten. 28
   a) Melodie. 29
   b) Harmonie. 29
   c) Metrum. 31
   d) Rhythmus. 32

Seite.

10. Akkorde. 33
a) Stammakkorde. 33
b) Deren Umwendung. 33

III. Der harmonische Dreiklang.

Intervalle nach ihrer aufsteigenden Ordnung von der Prime angefangen bis einschließlich der None.

1. Von der Prime. 39
2. Von der Sekunde und dem Sekundenakkorde, Sekund-Quintenakkorde und Sekund-Quint-Septakkorde ꝛc. 40
3. Von der Terz. 46
4. Von der Quart, Quart-Quintakkorde, Quart-Sextakkord und Quart-Septakkorde. 46
5. Von der Quinte. 50
6. Von der Sexte, Sextenakkord und Sext-Quartenakkord. 53
7. Von der Septime, Septimenakkord ꝛc. 58
8. Von der Oktave. 63
9. Von der None, dem Nonenakkorde ꝛc. 64

Von der Kadenze. 68
Von der Fortschreitung. 72
Chromatisch-enharmonische Fortschreitungen. 83
Fuge. 85

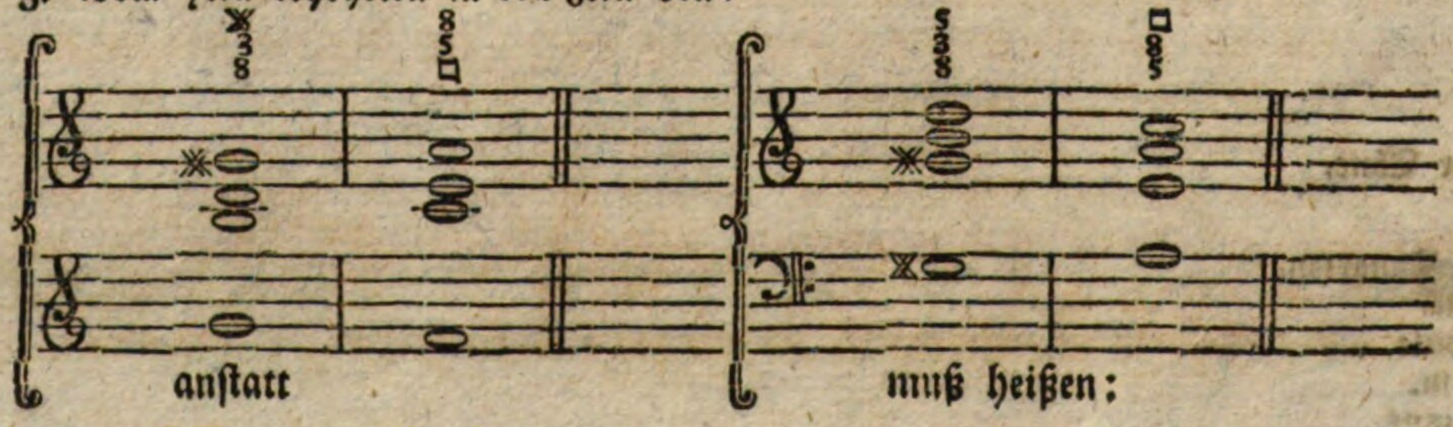
Verbesserungen:

Seite 15, Zeile 14 statt: 3) Das Wiederherstellungs-Wiederrufungs- oder Herstellungszeichen —
lies: 3) Das Wiederherstellungs-Wiederrufungszeichen —

— 20, Zeile 5 statt: Gerade halbe — diatonische Töne ꝛc. lies: Große halbe — diatonische Töne ꝛc.

— 53: In der Auflösung der verminderten Quinte Nro. V. im Baß muß die Ziffer statt 4, 5 heißen.

Seite 71 3. Vom 7ten erhöheten in den 8ten Ton:



anstatt muß heißen:

Einleitung in die Musik.

1. Erklärung der Musik.

Musik — Musica — Μουσικη — ist die Kunst, durch Töne Empfindungen auszudrücken. Man verbindet mehrere Bedeutungen damit, hier aber verstehen wir darunter, die Wissenschaft von den Tönen, und ihren Verbindungen. Daher belegt sie der Deutsche mit dem Worte Tonkunst. Sulzer sagt: Die Musik ist in ihrem Wesen eine Folge von Tönen, die aus leidenschaftlicher Empfindung entstehen und sie folglich schildern, die Kraft haben die Empfindung zu unterhalten und zu stärken. Die alten Griechen verbanden damit einen weit ausgedehntern Begriff: sie verstanden darunter nicht blos die Tonkunst und den Tanz, sondern zugleich die Dichtkunst, Beredsamkeit, Philosophie, und, wie Quintilian sagt, auch die Grammatik, mithin alles, was nachher die Römer studia humanitatis nannten. Man bezeichnete also damals den Inbegriff aller erworbenen Kenntnisse mit dem Worte Musik.

2. Zweck der Musik.

Der Zweck der Musik ist, Erweckung der Empfindung; es wird also demselben nicht entsprochen, wenn man Gegenstände in die Musik aufnimmt, welche keinen Einfluß auf die Empfindungen haben und dem Gehöre fremd sind. Zum Ausdruck der Gedanken und der Vorstellungen ist die Sprache erfunden. Die Musik hat nicht auf das Vorstellungsvermögen, sondern nur auf das Empfindungsvermögen zu wirken. Also ist jedes Tonstück, das nicht Empfindungen erweckt, kein Werk der ächten Musik. Und wenn die Töne noch so künstlich aufeinander folgten, die Harmonie noch so mühsam überlegt, und nach den schwersten Regeln richtig wäre, so ist das Stück, das uns nichts von den erwähnten Empfindungen ins Herz legt, nichts werth. *

3. Mittel, den Zweck der Musik zu erreichen.

Nach dem Zwecke kommen die Mittel in Betrachtung, in deren Kenntniß und Gebrauch eigentlich die Tonkunst besteht. Wir haben hier die Frage zu beantworten: Wie die Töne zu einer verständlichen Sprache der Empfindung werden, und wie eine Folge von Tönen zusammen zu setzen sey, daß der, der sie hört, in Empfindung gesetzt, eine Zeitlang darinn unterhalten, und durch einen sanften Zwang genöthigt werde, derselben nachzuhängen.

Diese Mittel sind: 1stens der Gesang oder die Folge einzelner Töne, insofern sie nach der besondern Natur der Empfindung langsamer oder geschwinder fortfließen, geschleift oder gestoßen, tief aus der Brust oder blos aus der Kehle kommen, in größern oder kleinern Zwischenräumen (Intervallen) von einander getrennt, stärker oder schwächer, höher oder tiefer, mit mehr oder weniger Einförmigkeit des Ganges vorgetragen werden. 2tens: die Tonart, in welcher man musikalische Gedanken singt oder spielt, und durch die selbst einerley Figuren verschiedene Schattirungen und Empfindungen bekommen. 3tens: Das

* Sulzer.

Abgemessene und Gleichförmige (Metrische und Rhytmische) der Bewegung in dem Gesange, wodurch Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit erhalten wird. 4tens: die Harmonie, nämlich die, welche dem Gesange zur Unterstützung und Begleitung dient. Werden alle diese Mittel in jedem besondern Falle zu dem einzigen Zwecke auf eine geschikte Weise vereinigt, so bekommt das Tonstück eine Kraft, die bis in das Innerste gefühlvoller Seelen eindringt, und jede Empfindung darinn auf das lebhafteste erweckt.

4. Anwendung der Musik.

Die Anwendung der Musik geschieht auf eine den Absichten der Natur bei den Leidenschaften gemäße Weise. Man braucht sie entweder in allgemeinen oder besonders bestimmten Absichten; bei öffentlichen oder Privatangelegenheiten. Die allgemeinste Absicht bei Anwendung der Musik ist die Bildung der Gemüther bei der Erziehung. Die Griechen hielten die Musik für den schönsten Zweig ihrer Erziehung, so auch die alten Celten. In unsern Zeiten scheint sie blos zur Tändeley für Frauenzimmer, oder zur Seiltänzerey großer Virtuosen herabgesunken seyn. Das Nationelle das die Griechen, die Römer und Celten so sehr auszeichnete, hat sich in der Musik und Poesie größtentheils verloren. Darum dienet auch die Musik in unsern aufgeklärten Zeiten nicht mehr in dem Grade, als ehedem, zur Bildung, sondern vielmehr zum Verderben jugendlicher Gemüther. Selbst die Kirchenmusik wird durch schmeichelnde profane Operngesänge entweiht.

Die besonders bestimmte Absicht der Musik ist: gewisse Empfindungen bei öffentlichen sehr wichtigen Vorfällen in den Gemüthern zu einem bestimmten Zwecke zu erwecken, eine Zeitlang zu unterhalten, den Menschen durch ihre unwiderstehliche Kraft zu Entschließungen oder Unternehmungen aufzumuntern, und seine Wirksamkeit zu unterstützen. Hieher gehören a) die Kriegsgesänge, b) National-Festgesänge, c) die Kirchenmusik, d) die theadralische Musik.

Bei Privatangelegenheiten dient die Musik a) zu gemeinschaftlichen Tänzen, b) gesellschaftlichen Liedern, c) zu Conzerten, die blos zum Zeitvertreib oder zur Uebung angestellt werden.

5. Nutzen der Musik.

Daß die Musik in einem engen Verhältnisse mit der Mathematik, Naturlehre, mit der Physiologie und andern höhern Wissenschaften stehe, haben wir schon oben gemeldet, woraus sich auf den Nutzen und das Angenehme der Musik schließen läßt. Musik und Tanz sind dem Menschen angeboren; die kultivirtesten wie die rohesten Völker haben sich in allen Ländern und zu allen Zeiten damit ergötzt. Sie gehört zu den reinsten sittlichen Vergnügungen des Lebens, und übertrifft alle andern Künste an Lebhaftigkeit der Kraft, welches von dem Spiele der Nerven und dem schnellen Laufe des Geblütes, auf welche die Töne wirken, herkommt. Nur Schade, daß ihre Wirkung vorübergehender scheint, als die Wirkung jeder andern Kunst. Die Musik ist eine der schönsten und herrlichsten Gaben Gottes; sie ist Labsal einem betrübten Menschen, sein Herz wird durch sie wieder erquickt, zufrieden und vergnügt gemacht. Die Musik ist jene sanfte Zuchtmeisterinn, die die

Menschen gelinder, sanftmüthiger, sittlicher und vernünftiger macht *, und ich behaupte, wer die Musik haßt, ist ein Menschenfeind, und hat kein gutes Herz.

6. Eintheilung der Musik.

Die Musik wird eingetheilt in die 1stens theoretische und praktische; 2tens natürliche und künstliche; 3tens Instrumental- organische oder Spielmusik; 4tens Vokal-odische oder Singmusik.

7. Lern und Lehrart der Musik.

Die Entschließung, Musik zu lernen, muß mit großer Behutsamkeit geschehen. Es gehören dazu: 1) die nothwendige Körper- und Seelenkräfte; 2) erfordert die Tonkunst Lust, Liebe, Begierde, rastloses Bestreben, und unermüdete Geduld. 3) Soll man in frühern Jahren anfangen, wo Nerven und Hals im Wachsthum, der Kopf noch gelehrig und das Gemüth munter und sorgenfrei ist. Bei vorgerücktem Alter hören diese Eigenschaften auf und es stehen der Erlernung der Musik unausweichbare Hindernisse im Wege. 4) Man soll sich blos mit ihr allein, und nicht mit so viel Nebensachen abgeben.

Der Lehrende soll nicht bloßer Instrumentist oder sogenannter Notenleser seyn. Er muß verstehen: 1. Die Harmonie; 2. die richtigen Grundsätze der Musik; 3. Die Tempo, Adagio, Allegro ꝛc., deutlich und jedes nach Verhältniß gut vorzutragen wissen; 4. er muß geläuterten Geschmack, ein feines musikalisches und moralisches Gefühl haben; 5. Alles in der Musik vorkommende verstehen, und seinen Schülern beizubringen wissen; 6. dem Schüler nicht schmeicheln, seine Fehler nicht übersehen, selben nicht mit Tänzen und Liederchen, sondern mit soliden Tonstücken beschäftigen; 7. soll er die Ehre nicht dem Eigennutz, die Beschwerlichkeit der Bequemlichkeit vorziehen, und so zu dem Zwecke der Vollkommenheit zu streben suchen, u. s. w.

8. Geschichte der Musik.

„Es ist nicht unwahrscheinlich, sagt Sulzer, daß die Musik die älteste aller schönen Künste sey: sie ist „mehr, als irgend eine andere, ein unmittelbares Werk der Natur. Darum treffen wir sie auch bei allen Völkern, und bei „solchen, die sonst von keiner andern Kunst etwas wissen, an. Es wäre also ein thörichtes Unternehmen in der Geschichte „oder in dem Nebel der Fabeln ihre Erfindung aufzusuchen. Jedes Volk kann sich rühmen, sie erfunden zu haben. Ohne „Zweifel hatte man schon seit langer Zeit schöne Gesänge gehabt, ehe es irgend einem Manne von spekulativem Genie einge„fallen war, die Tonleiter, woraus die Töne derselben genommen werden, durch Regeln oder Verhältnisse zu bestimmen."

---

* Die Griechen fanden Beschäftigung in den gymnastischen Uebungen und in jenen, die sich auf den Krieg bezogen. Die Verfassung gestattete ihnen keine andere. — Man muß also die Griechen als eine Gesellschaft von Kämpfern und Kriegern ansehen. Diese Uebungen aber, die so geschikt sind, harte und wilde Leute zu machen, mußten durch andre gemäßigt werden, die vermögend wären, die Sitten zu mildern. Die Musik, die vermittelst der Organen des Körpers Einfluß auf den Geist hat, war hiezu sehr geschikt. Sie hält das Mittel zwischen den Leibesübungen, welche die Menschen abhärtet, und den spekulativischen Wissenschaften, welche sie mild machen. — Es läßt sich nicht behaupten, daß die Musik die Tugend eingeflößt habe, das würde unbegreiflich seyn, aber sie hinderte die Wirkung der Wildheit der Verfassung, und verursachte, daß von der Erziehung ein Theil auf die Seele kam, auf den sonst keiner gekommen wäre. Montesquieu, 1. Band, 4tes Buch.

Das älteste Volk, von dem wir wissen, daß die Musik bei demselben ausgeübt worden, sind die Aegyptier. Von diesen erlernten sie die Hebräer und Griechen, und von letztern die Römer.

Die Musik der Aegyptier, von deren Beschaffenheit keine Nachrichten bis auf uns gekommen sind, konnten von nur sehr geringem Gehalte seyn.

Die Musik der Hebräer, ungeachtet die Verfasser der Bücher des alten Testaments sehr oft der Ausübung derselben gedenken, und ungeachtet der außerordentlichen Anstalten, die unter der Regierung Davids und Salomons zur Verherrlichung des israelitischen Gottesdienstes statt fanden, war von geringer Bedeutung, und aus dem Grade ihrer Kultur sowohl, als in Hinsicht auf Kunst und Wissenschaft läßt sich sehr leicht der Schluß machen, daß sie, obwohl viele ältere und neuere Gelehrte behaupten, daß die hebräische Musik von außerordentlicher Wirkung gewesen sey, in der von den Aegytern erlernten Musik keine bedeutende Fortschritte gemacht haben. Einer der stärksten Beweise ist der gänzliche Mangel oder Unvollkommenheit einer hebräischen Tonschrift. Ihre Accente zur Bezeichnung der Töne konnten (so wie bei den Griechen und Römern die Buchstaben des Alphabets) weiter nichts, als blos die Höhe oder Tiefe der Töne, nicht aber die Dauer derselben, bezeichnen.

Die Griechen machten ohne Zweifel unter allen Nationen der Vorzeit in der Musik die bedeutendsten Fortschritte. Sowohl ihre Religionsgebräuche als ihre Staatsverfassung begünstigte die Aufnahme und den Flor dieser Kunst. Die noch viele übrig gebliebenen Schriften und Bruchstücke aus denselben, wenn sie schon nicht leer von Widersprüchen und Dunkelheiten sind; machen uns mit ihrem Tonsysteme, mit der bestimmten Größe, in welcher sie jedes Intervall ausübten, mit ihren Tonarten und Oktavengattungen, mit ihrem Gebrauche des Rythmus, mit ihrer Tonschrift u. s. w. bekannt. Man hat sogar einige praktische Ueberbleibsel oder einige Tonstücke derselben entdeckt, deren Aechtheit nicht bezweifelt werden kann, weil alles mit den in den übrig gebliebenen theoretischen Werken enthaltenen Lehrsätzen auf das genaueste übereinstimmt.

Von der Musik der Römer ist im Allgemeinen wenig zu bemerken; es war blos griechische Musik auf Latiums Boden verpflanzt, wo sie mit weniger Sorgfalt gepflegt, und blos der niedrigsten Volksklasse — den Liebeigenen oder Sklaven — überlassen, sich nicht veredeln konnte. Indessen fehlte es auch bey dieser Nation nicht gänzlich an Aufmunterung und Unterstützung derselben, und sie erhielt sich so ziemlich bis gegen das dritte Jahrhundert der neuen Zeitrechnung. Späterhin fieng sie an, mit den übrigen schönen Künsten zu sinken, bis endlich in dem fünften Jahrhunderte Italien von fremden Völkern überströmt, und der Herrschaft der Römer ein Ende gemacht wurde. Nur unter der Geistlichkeit und den Mönchen erhielten sich noch einige Ueberbleibsel derselben, und so entstand die lange Barbarey und Unwissenheit der mittlern Jahrhunderte in den Abendländern von Europa. Nach dem Sturze des griechischen Kaiserthums im fünfzehnten Jahrhundert flohen viele Einwohner dieses Reiches — Nachkommen der alten Griechen – die die Künste ihrer Vorfahren, so viel es möglich war, zu erhalten gesucht hatten, in die abendländischen Gegenden von Europa, vorzüglich aber nach Italien, unter dessen milden Himmelsstriche in folgender Zeit die Musik ihren höchsten Flor erreichte.

Die Deutschen und Gallier, welche einerlei Ursprungs und im Anfange unter dem Namen der Celten miteinander vereinigt waren, haben sich vielleicht am meisten unter allen Völkern auf die Musik gelegt, ob sie schon später als die Aegypter, Griechen und Römer solche methodisch zu behandeln angefangen hatten. Die Häupter ihrer Religion waren eine Art Philosophen, Priester und Dichter, welche Druiden, die Klasse der Dichter aber, welche zugleich Musiker waren, wurden Barden oder Sänger genannt. Ihre Beschäftigung war: nicht allein die Thaten großer Männer in ihren Versen zu rühmen, und solche von musikalischen Instrumenten begleitet abzusingen, sie mußten auch die Gesetze der Könige dem Volke singend bekannt machen.

Im Kriege zogen sie an der Spitze der Armee mit ihrer Musik voraus, und standen in solchem Ansehen, daß sie zwei streitende Heere in der größten Hitze des Streites auseinander zu bringen und Frieden zu vermitteln im Stande waren. Sie bedienten sich der Musik bey Feyerung des Gottesdienstes und vorzüglich bey den Begräbnissen großer Helden. Sie führten übrigens ein strenges und eingezogenes Leben und hielten sich in Wäldern auf, wo sie Unterricht gaben. Zur Zeit, als die christliche Religion in Frankreich und Deutschland eingeführt wurde, hörten die Barden sammt den Druiden allmählig auf, wo sodann späterhin die Minnesänger ihren Platz einnahmen.

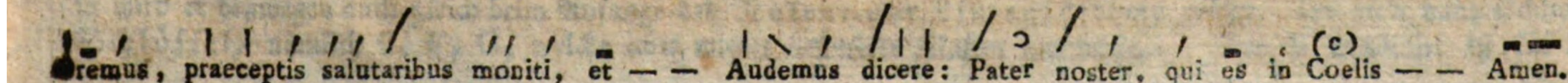
Ob in den ersten Jahrhunderten bey den Christen der Kirchengesang üblich gewesen, darüber lassen sich keine bestimmte Nachrichten finden. Erst im vierten Jahrhunderte führte der heilige Bischoff Ambrosius zu Mailand das Singen der Psalmen und Hymnen, die er selbst dichtete, ein, und gegen das Ende des sechsten Jahrhunderts verbesserte Pabst Gregor der Große aus dem Orden des heil. Benedikts den Kirchengesang, indem er die vier Kirchentöne mit noch andern 4 neuen vermehrte; welche merkwürdige Reform auf die Musik in der Folge den wichtigsten Einfluß hatte. Er sammelte die aus dem Alterthume noch übrig gebliebene Gesänge der griechischen Kirche, er stiftete eine besondere Schule zur Vervollkommnung des Gesanges, in welcher er selbst der erste Lehrer war. Er schafte die alte, weitläufige Tonschrift ab, führte die ersten sieben Buchstaben des Alphabets zu Bezeichnung der Töne ein, und legte hiemit den ersten Grund zur Vervollkommnung unsrer heutigen blühenden Tonkunst. *

In der ersten Hälfte des 11ten Jahrhunderts begann der Mönch Guido aus Arezzo, Benediktiner in dem Kloster Pomposia nahe bei Ravenna, eine der merkwürdigsten Reformen der Tonkunst. Er vereinfachte nicht nur die Tonschrift, die man vorher nur auf die Linien geschrieben hatte, sondern er setzte die Noten auch zwischen die Linien, änderte das ganze Tonsystem der Griechen, bereicherte selbes mit neuen Tönen, und verwandelte die Tetrachorde (Viersaiter) in Hexachorde (Sechssaiter) von denen er jedes zum Behuf seiner Schüler mit den Anfangssylben des Hymnus auf das Fest des heiligen Johann des Täufers

Ut queant laxis
*Re*sonare fibris
*Mi*ra gestorum
*Fa*muli tuorum
*Sol*ve polluti
*La*bii reatum Sancte Joannes.

---

* Es ist bekannt, daß Boetius, ein Römer, von adelichem Geschlechte, im Anfange des 6ten Säkulums die griechische Musik zu den Lateinern überbrachte. Er übersetzte ihre Schriften ins Latein, und zeigte, wie man über die lateinischen Buchstaben singen soll; denn die Griechen besaßen die Kunst, über die Worte oder Sylben derselben gewisse Strichlein, oder Buchstaben, die sich zu dieser Absicht in verschiedener Stellung, jetzt nach der Seite, bald liegend oder stehend, nun auch umgekehrt u. s. w. zu setzen, um verschiedene Töne durch selbe anzuzeigen. Diese waren bei ihnen, was bei uns die Noten sind. Sie setzten ferners gewisse Punkte an, die ein gewisses Zeitmaaß bestimmen sollten. Indessen war diese Musikart noch solchen Schwierigkeiten ausgesetzt, daß Guido behauptete, es dürfte einer alle die Jahre seines Lebens anwenden, um diesen Gesang der Alten zu erlernen.



remus, praeceptis salutaribus moniti, et — — Audemus dicere: Pater noster, qui es in Coelis — — Amen.

bezeichnete und den Grund zur nachherigen berüchtigten Solmisation legte. Als aber nach der Zeit durch die Einführung des chromatischen und enharmonischen zu dem diatonischen Geschlechte das System der Musik um vieles erweitert, und die alten diatonischen Tonarten um einen oder mehrere Töne höher oder tiefer versetzt werden konnten, wurden dadurch, daß die Sylben mit jeder versetzten Tonart zugleich versetzt werden mußten, die Schwierigkeiten der Solmisation so sehr vergrößert, und die Nothwendigkeit der Oktavengattungen so offenbar, daß man ungeachtet der eifrigen Solmisationsverfechter, besonders in Deutschland, davon abgieng, und die Noten nach Vogler'schen Tonsystem d. h., nach Buchstaben bei Erlernung der Musik gelehrt wurden.

In dem letzten Viertel des 11ten Jahrhunderts erfand Franco, ein Deutscher, von 1046 bis gegen 1087 Scholasticus an der Kathedralkirche zu Lüttich das Zeitmaaß der Noten. Er legte dadurch den Grund zur jetzigen Figuralmusik, daß er den Tonzeichen (Noten) die vorher als bloße Punkte keine bestimmte Zeitdauer hatten, durch Verschiedenheit der Formen eine Bestimmtheit ihrer Dauer gab.

1330 hat Jean de Meurs (Johann von Muris) Doktor der freien Künste zu Paris die Art, ein Tonstück durch Noten zu bezeichnen, noch mehr vervollkommnet.

Ein Deutscher in Italien hat im Jahre 1361 unsre jetzigen Orgeln erfunden und Bernhard der Deutsche 1471 zu Venedig selben das Pedal beigefügt, wodurch dieses große Meisterstück von Instrumenten erst seine eigenthümliche Würde und Vollkommenheit erhielt.

Gegen die Mitte des 16ten Jahrhunderts brachte Giuseppe Zarlino, Kapellmeister zu Venedig, die Intervallen in ein besseres Verhältniß, bereicherte die Musik mit den ihr noch fehlenden Tönen [cis, dis, fis, gis,] [des, es, ges, as,] etc. und theilte also die Oktave in 12 Töne ab.

1605 erfand Ludwig von Viadana, Kapellmeister an der Domkirche zu Lodi, dann zu Mantua, den General-Baß (die Bezifferung der Akkorde), und die Kirchenkonzerte.

Im 18ten Jahrhunderte gieng die Musik mit Riesenschritten in Italien sowohl als in Deutschland, ihrer Vervollkommnung entgegen. Diese Kunst ist dermalen auf einer solchen Höhe, daß der menschliche Geist sie bald nicht mehr erreichen kann, und man oft nur mehr das Künstliche bewundern muß, indessen das Herz von Empfindung leer bleibt. Daher sollen unsre neuen Künstler folgende Stelle aus Sulzers Theorie der schönen Künste wohl beherzigen:

„Hört ihr ein Tonstück, so suchet zu vergessen, daß ihr Töne von einem leblosen Instrument hört, die nicht anders „als durch eine große Fertigkeit der Finger oder der Lippen hervorgebracht werden können. Stellet euch vor, ihr höret einen „Menschen in einer unbekannten Sprache reden, und gebet Achtung, ob seine Töne Empfindung ausdrücken; ob sie „Ruhe des Gemüthes oder Unruhe, sanfte oder heftige Leidenschaften, fröhliche oder traurige anzeigen; ob „diese, den einzelnen Worten nach unverständliche Sprache, den Charakter eines Redenden ausdrückt; ob er edel oder „gemein, ob er als ein Vernünftiger, oder als ein Wahnsinniger spricht. Könnet ihr nichts dergleichen entdecken, so beklaget den Meister, daß er mit so viel Kunst keine Gedanken verbunden hat."

I.

Allgemeine Bezeichnung und Benennung der Musik.

1. Linien.

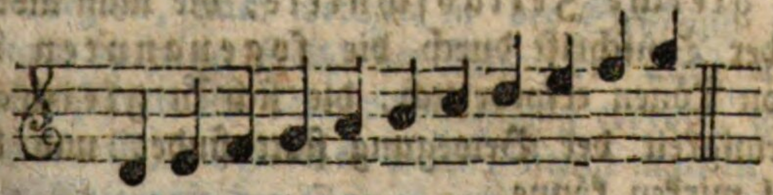
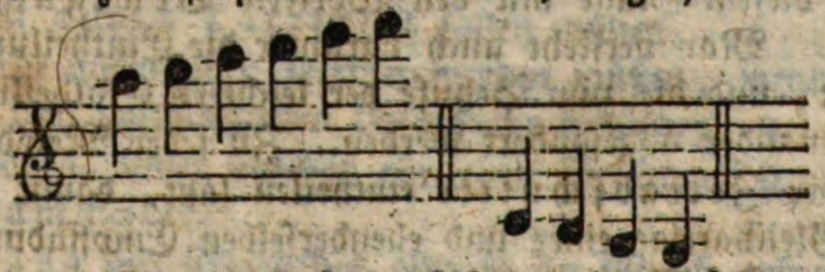
Die fünf parallel gezogenen Linien ——————— auf welche, und zwischen welche man die Noten setzt, um ihre Höhe oder Tiefe zu bestimmen, heißt man Liniensystem — Notensystem — Notengestell und Klang- oder Tonleiter, (Scala) weil sie die Grundlage des musikalischen Gebäudes sind.

2. Noten und Nebennoten.

Noten werden die Zeichen der Tonschrift genannt, wodurch die ein Tonstück ausmachende Reihe der Töne nach eines jeden Höhe und Tiefe sowohl, als nach seiner Dauer angedeutet wird. Die Noten sind in der Tonschrift eben das, was in der Sprachschrift die Buchstaben sind; und durch die Noten kann eine Melodie eben so gut Andern mitgetheilt werden, wie eine Rede durch die Buchstaben.

Die Noten haben dreierlei Formen, wodurch ihre Dauer, wie wir weiter unten sehen werden, angezeigt wird. Diese Dauer ist verschieden, je nach dem eine Note einen oder mehr ganze Takte, oder nur einen halben — 1 viertel — 1 achtel — 1 sechszehntel — 1 zweiunddreyßigstel ꝛc. Takt dauern soll.

In Ansehung ihrer Höhe und Tiefe muß man zuerst merken, daß alle zum Gesang oder Instrument brauchbaren Töne vom tiefsten bis zum höchsten in fünf verschiedene Klassen, die man Hauptstimmen nennt, eingetheilt werden.

Noten.  Nebennoten. 

Die allgemeine Regel ist, daß je höher die Note auf oder über dem Notensystem steht, desto höher, und je tiefer sie sich darauf oder unter demselben befindet, desto niedriger der Ton derselben sey; allein der Name sowohl, als der Ton selbst ist in jeder Hauptstimme, deren wir im Gesange vier Gattungen haben, nemlich: Baß, Tenor, Alt, und Diskant — von der andern sehr unterschieden.

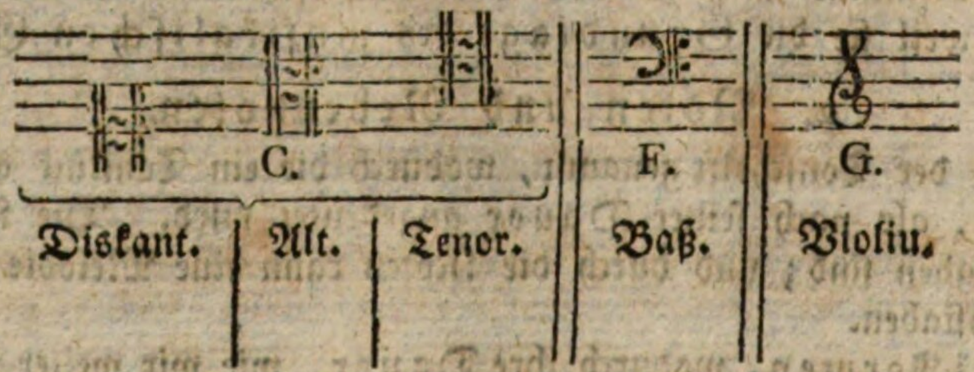
3 Schlüssel.

Der Schlüssel ist ein Zeichen, welches auf eine der 5 Linien des Notensystems gesetzt wird, wodurch man erkennen kann, was für einen Ton der Oktave jede Note bezeichnet, und in welcher Oktave des ganzen Notensystems derselbe soll genommen werden. Da dieses Zeichen den Aufschluß zu richtiger Kenntniß der durch Noten angezeigten Töne giebt, so wird er deßwegen auch gleich beim Anfange des Noten- oder Liniensystems gesetzt. Es giebt hauptsächlich nur drei Schlüssel, nämlich C, F, G, welche aber wieder besondere Klassen ausmachen. Der C Schlüssel ist für Diskant,

Alt und Tenor. Der F Schlüssel für den Baß und ähnliche Instrumente. Der G Schlüssel für Violin, Oboe, Clarinette, Flauten, auch für das Fortepiano u. s. w.

Der Schlüssel trägt also den Namen eines der Haupttöne unsers diatonischen Systems, und zeigt an, daß die Noten, welche auf der Linie stehen, die den Schlüssel durchschneidet, den Ton andeuten, dessen Namen der Schlüssel trägt; die andern Noten aber bezeichnen die Töne, die um so viel diatonische Stufen höh'er oder tiefer als der Schlüsselton liegen, und daher die Stufen von der Schlüssellinie bis auf die Stelle der Noten zu zählen sind, wie man weiter unten bei dem Artikel — Töne und Tonleitern — ersehen wird.

Schlüssel:

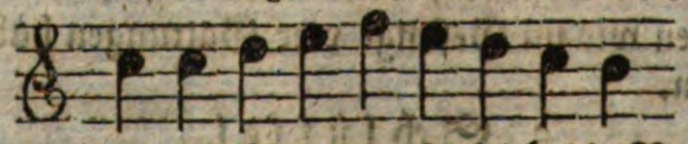


4. Takt.

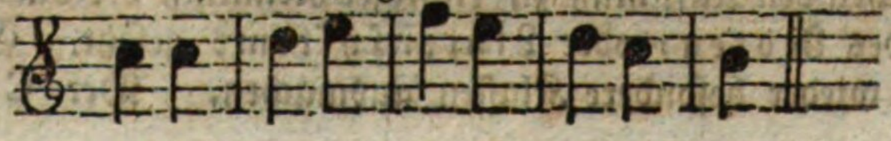
Der Takt ist eine richtige Abmessung und Eintheilung der aufeinander folgenden Töne in gleiche Schritte. Er bezeichnet bei dem Vortrage der Tonstücke die abgemessene Bewegung der Töne nach einem angenommenen Zeitmaaße, und ist in diesem Sinne mit den Wörtern Bewegung, Zeitmaaß, Tempo u. s. w. von gleicher Bedeutung.

Man versteht auch darunter die Eintheilung der Tonstücke in gleiche Zeitabschnitte, die man insbesondre Takte nennet, und die zum Behufe der leichtern Eintheilung der Noten in der Tonschrift durch die sogenannten Taktstriche von einander abgesondert werden. Zu jeder Melodie ist eine Folge von Tönen erforderlich, die sich in gleichartige Glieder oder Zeitabschnitte eintheilen läßt, damit eine gewisse Einförmigkeit der Bewegung statt finde, und durch dieselbe das Gleichartige einer und ebenderselben Empfindung auf unser Gefühl wirken könne.

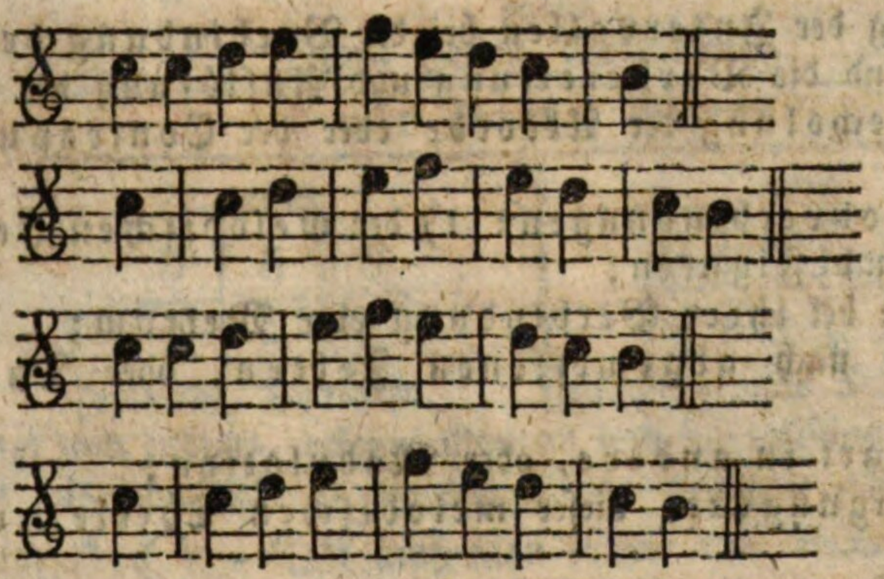
Die Nothwendigkeit einer solchen gleichartigen Abtheilung der Bewegung wird sogleich gefühlt, sobald man eine Reihe Töne von gleicher Zeitdauer, die noch nicht in Glieder abgetheilt sind, singen oder spielen will. Z. B.



Will man diese Tonreihe singen oder spielen, so fühlt man sogleich die Nothwendigkeit gewisser Abtheilungspunkte, auf welche die Vorstellungskraft ein gewisses Gewicht legt, und wodurch eben dasjenige, was man Rhythmus nennt, entsteht. Man kann daher obige Notenreihe auf folgende Art abtheilen:



oder:



Man fühlt bei diesen Abtheilungspunkten sehr deutlich, wo ein besonderes Gewicht liegt, hingegen auch diejenigen Noten, auf welche kein solcher Abtheilungspunkt fällt, und daher ohne alles besondere Gewicht durchgehen.

Dieses Gewicht ist nun bei dem Takte dasjenige, was man die gute Zeit des Taktes, oder den guten Taktheil, oder auch Thesis nennt, so wie man diejenige Noten, auf welche kein solches Gewicht fällt die schlimme Taktzeit — schlechte Taktzeit oder auch Arsis nennt. Thesis ist also der Nieder-, Arsis aber der Aufschlag, des Taktes. Hieraus wird begreiflich, warum alle Töne der Melodie, die den sogenannten grammatischen Accent haben, und bei dem Gesange, die langen oder accentuirten Sylben auf den guten Taktheil fallen müßen.

„Die Regeln, nach welchen in der Setzkunst die Töne und Akkorde aneinander gereihet werden müßen, wenn die „Tonverbindungen einzelner Sätze der Natur der Töne und Tonarten, und dem vortheilhaften Gebrauche derselben, der von „vielen guten Tonsetzern aus langer Erfahrung erprobt, und von ganzen Nationen, unter welchen ein feiner Geschmack herrscht, „anerkannt worden ist, entsprechen sollen, nennt man in der Musik die Grammatik."

In die Kategorie der Grammatik gehören: 1) Der Zusammenhang des Vorrathes aller in der Musik gebräuchlichen Töne, das ist: das vollständige Tonsystem;

2) die in demselben enthaltenen Klanggeschlechter;

3) die in dem vollständigen Tonsysteme gebildete Tonarten und Tonleitern;

4) die Verschiedenheit der Stufen der Tonleitern, oder die Intervalle;

5) die Verschiedenheit der Intervalle in Rücksicht ihrem Wohl- oder Uebellaute, — Konsonanzen und Dissonanzen.

In Hinsicht der Lehre von der Harmonie oder Verbindung der Töne zu Akkorden, oder Abwechslung dieser Akkorde: 1) Die Kenntniß der harmonischen Dreiklänge nebst ihren Umkehrungen;

2) die Kenntniß der dissonirenden Stammakkorde nebst ihren Umkehrungen;

3) die Antizipation und Retardation, die Vorausnahme und Aufhaltung der Harmonie;

4) die richtige Fortbewegung der Intervallen bei der Verbindung der Akkorde, oder die richtige Fortbewegung der Konsonanzen, und die Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen;

5) die Verbindung und Abwechslung der Akkorde oder der Contrapunkt, der in den einfachen und doppelten eingetheilt wird.

In Hinsicht der melodischen Tonverbindungen: 1) der melodischen Verbindung einzelner Töne, oder Tonführung; 2) Tonfüße und Figuren;

3) Aehnlichkeit der Tonfüße bei ihrer Verbindung oder Metrum;

4) Eintheilung dieser Füße nach abgemessenen Zeiten, oder Takt, und dessen verschiedene Gattungen;

5) Ausweichung einer Tonart in andere, oder Modulation;

6) Beschaffenheit der Endigungsart dieser melodischen Theile, oder Einschnitte, Absätze, Schlußfälle;

7) Rhythmische Beschaffenheit, oder Vergleichung des Umfanges dieser melodischen Theile;

8) Verbindung einzelner melodischen Theile zu Perioden;

9) Form der Tonstücke.

Ohne diese Wissenschaft kann man keine regelmäßige Komposition erwarten, und wenn im Ganzen genommen selbe auch noch so schön ist, und sie hat gegen die obige grammatikalische Regeln gefehlt, so kann sie nie auf eine wahre ästhethische Schönheit Anspruch machen, und junge Tonkünstler, „die oft allzu geneigt sind die Bürden der grammatikalischen Regeln „abzuschütteln, oder zu glauben, daß die Regeln das Genie einschränken, müßen sich hüten, daß sie nicht durch solche „Scheingründe auf Irrwege gerathen." Denn wie die Rede oder Poesie durch grammatische Fehler, so wird auch die Musik durch dergleichen Unrichtigkeiten verunstaltet.

Man begreift sehr leicht, daß die Einleitung der Töne in gleiche und gleichartige Glieder auf mancherley Weise geschehen könne, deren jede, besonders wenn noch das Zeitmaaß — Tempo —, das ist die geschwindere oder langsamere Bewegung, welche zu Anfang eines jeden Tonstückes durch Worte angezeigt wird — nämlich: durch Adagio, Andante, Allegro u. s. w. hinzukommt, ihren eigenen Charakter annimmt. Daraus entstehen dann folgende Gattungen und Arten des Taktes.

Die geraden Taktarten

haben

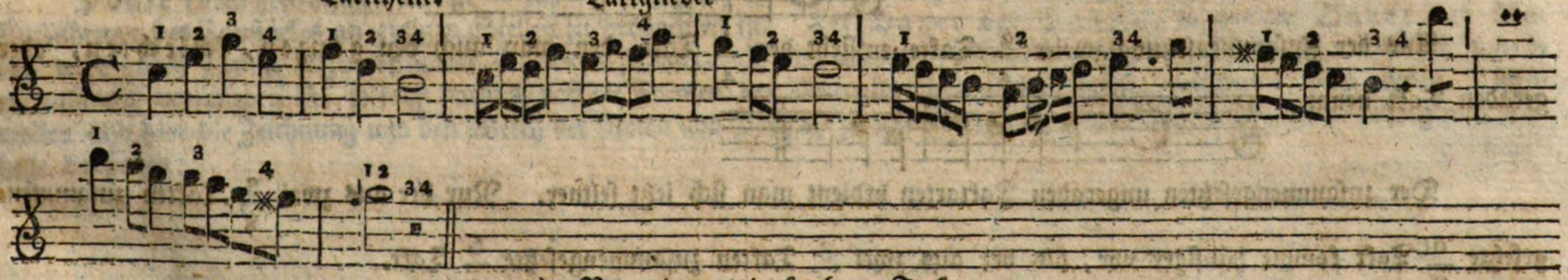
Zwei Zeiten oder Theile.			Vier Zeiten oder Theile.		
jede Zeit hat Glieder					
zwey	drey		eins	drey	
$\frac{2}{2}$ $\mathcal{Q}$ $\frac{2}{4}$	$\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{16}$		$\frac{4}{4}$ C $\frac{4}{8}$	$\frac{12}{8}$ $\frac{12}{16}$	
allabreve einfache Taktarten.	zusammengesetzte Taktarten.		gemeiner einfache Taktarten.	zusammengesetzte Taktarten.	

Die ungeraden Taktarten oder Trippeltakte
haben
drey Zeiten oder Theile.

jede Zeit hat Glieder

eins			drey		
3/2	3/4	3/8	9/4	9/8	9/16
einfache Taktarten.			zusamengesetzte Taktarten. *		

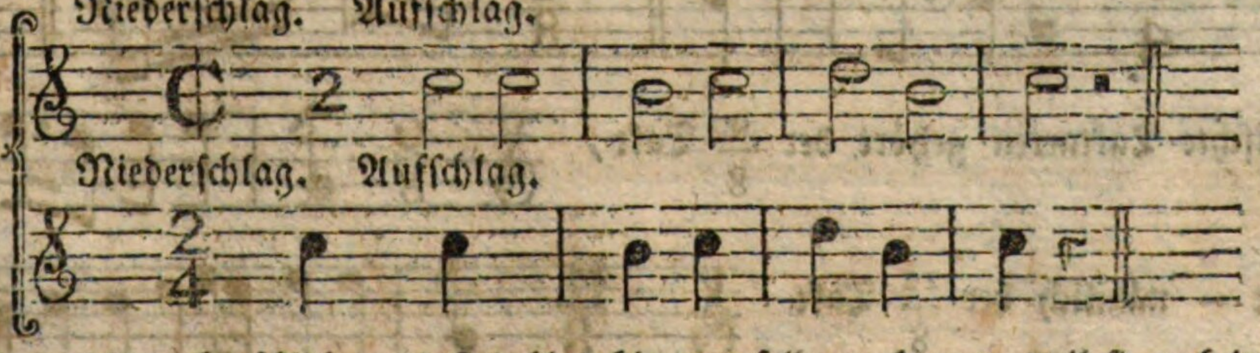
Wo ein Takt sich anfängt und endiget, erkennt man an dem sich zwischen den Takten befindlichen Vertikalstriche von einem solchen Striche bis zum andern, müßen allzeit die Theile und Glieder des vorn vorgezeichneten Taktes enthalten seyn; z. B. im $\frac{4}{4}$ C – Takt muß man immer von einem solchen Vertikalstriche bis zum andern vier Viertel herausbringen. Es ist aber nicht so zu verstehen, als ob die Viertel in ihrer eigentlichen Gestalt da seyn müßten; die Verschiedenheit der Noten mag seyn welche sie wolle, wenn nur der Scheinbruch von vier Viertel, nicht mehr und nicht weniger auf erwähntem Platze enthalten ist; z. B.



a) Von den einfachen Taktarten.

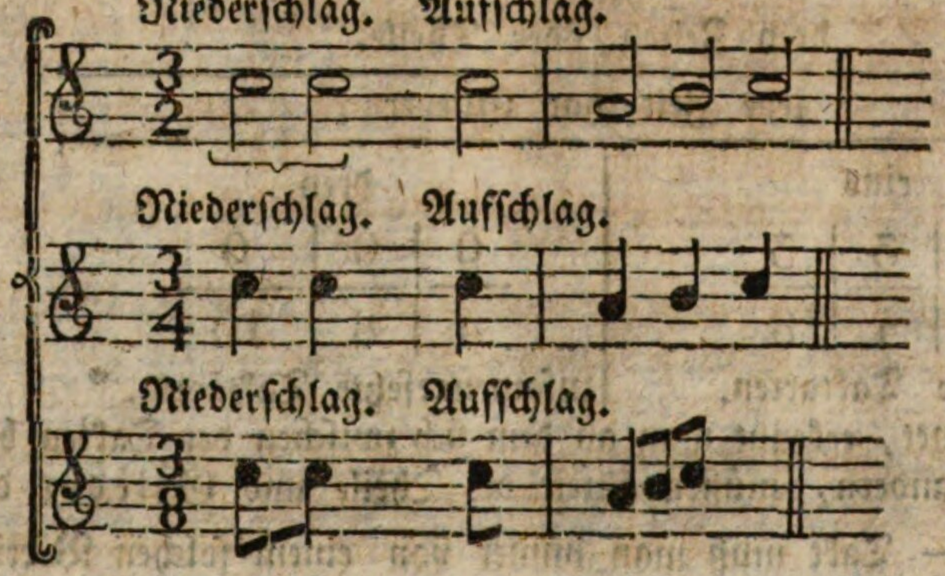
Die einfache, gerade Taktart hat zu ihren beiden Haupttheilen zwei Schläge oder Taktglieder.

Einfache gerade Taktarten.

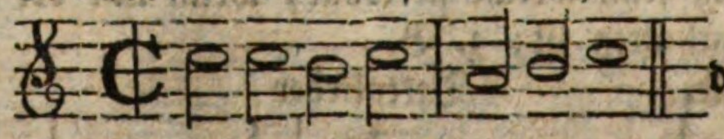


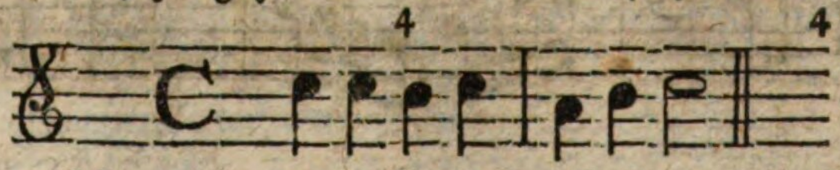
* Einige dieser Taktarten sind nicht mehr üblich, und sind blos hier um selbe zu kennen, weil sie noch in alten Tonstücken vorkommen.

Einfache ungerade Taktarten.

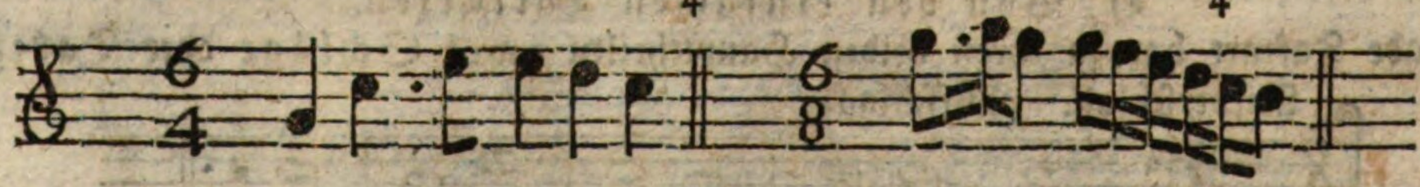


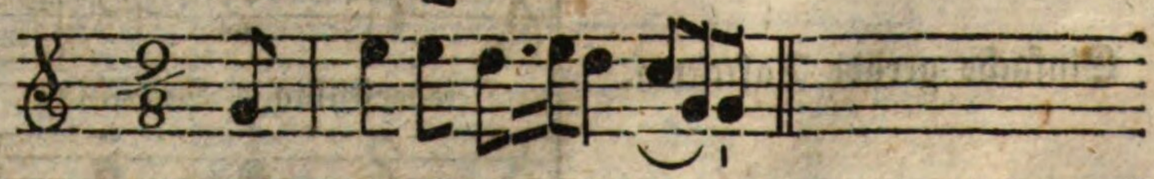
b) Von den zusammengesetzten Taktarten.

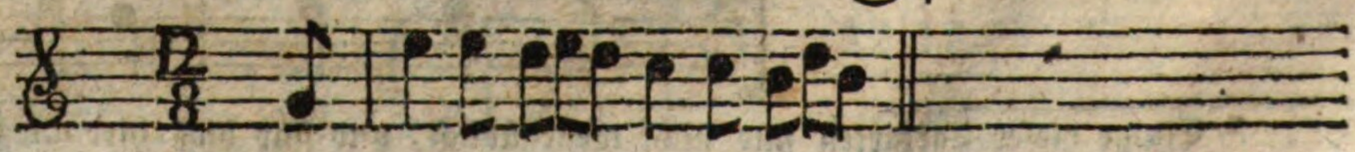
Durch 2 zusammengesetzte einfache Takarten werden selbe durch das Auslassen des Taktstriches in die äußerliche Form eines einzigen Taktes gebracht.  Diese Art findet man häufig in den alten Contrapunkten,

Aus der Zusammensetzung zweier $\frac{2}{4}$ Takte entsteht der $\frac{4}{4}$ Takt, den man auch den ganzen, schlechten, oder geraden Takt nennt. 

Der zusammengesetzten ungeraden Taktarten bedient man sich jetzt seltner. Nur der aus zwei $\frac{3}{8}$ Takten zusammengesetzte $\frac{6}{8}$ Takt kommt häufiger vor, als der aus zwei $\frac{3}{4}$ Takten zusammengesetzte $\frac{6}{4}$ Takt.



Unter die vermischte Taktarten gehört der $\frac{9}{8}$ Takt, 

und der doppelte $\frac{6}{8}$ Takt – nämlich der $\frac{12}{8}$ Takt 

Wenn der Anführer eines Orchesters bei der Aufführung eines Tonstückes, um das vollkommen richtige Zusammentreffen aller Stimmen zu erleichtern, mit dem Eintritte eines jeden Taktes die Hand niederschlägt, und jeden Theil des Taktes durch das Aufheben derselben bezeichnet, so daß jeder Ausführer sehen kann, in welchem Theile des Taktes sich der Verfolg des Satzes befindet, so nennt man dieses Verfahren, den Takt geben. Dieses Verfahren soll aber nicht mit dem ganzen Arme, Bewegung des Kopfes, oder gar mit einer lächerlichen Mimik des ganzen Körpers, sondern blos mit dem ersten Gelenke der Hand geschehen.

Man macht so viel Aufhebens von dem erfundenen Rhytmometer — Taktgeber oder Taktmesser. So sehr manche aber für diese Erfindung mögen eingenommen seyn, so scheint es doch, daß dieselbe zur allgemeinen Einführung bei öffentlichen Musiken, bei welchen manches Tonstück mitten in seinem Laufe oft im Zeitmaaße langsamer oder geschwinder, mit mehr heftiger und dann wieder mit sanfter Bewegung soll vorgetragen werden, nicht brauchbar sey. Darüber hat sich schon Rosseau geäussert: „Was für ein Instrument man zum Taktgeben auch erfinden mag, so wird es bei Aufführung der Tonstücke doch nicht brauchbar seyn, wenn auch die Einrichtung desselben noch so leicht und bequem wäre. Der einzige gute Rhythmometer demnach, den man haben kann, ist ein geschikter Anführer, der Geschmack hat, der das aufzuführende Tonstück wohl durchstudiert hat, und der den Takt richtig zu geben weiß."

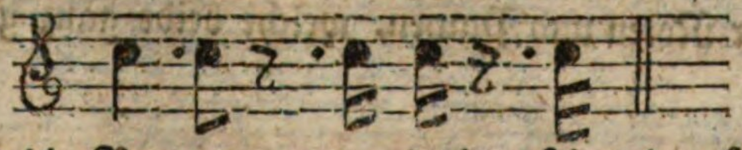
5. Pausen.

Pause (vom griechischen Worte παυομαι — ich ruhe) bedeutet ein kürzeres oder längeres Stillschweigen, das während der Aufführung des Tonstückes an einigen Stellen zu beobachten ist. Die Dauer der Pausen, so wie die Dauer der Noten wird durch gewisse hiezu erfundene Formen bezeichnet. Da die Dauer der Ruhe sowohl als des Gesanges, oder der Instrumentalmusik verschieden ist, so folgt daraus, daß die Formen der Noten sowohl als der Pausen, verschieden seyn müßen. Wir wollen also hier die Zeichnung und den Werth der Noten und Pausen, welche beide ganz gleich eingetheilt werden in folgender Tabelle darstellen:

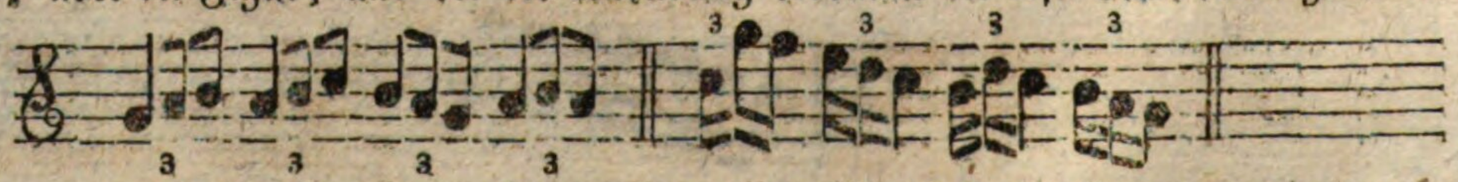
Namen der Noten.

	Maxima.	Longa.	Breve.	Semi-breve.	Minima	Semi-minima.	Croma.	Semi-croma.	Biscro-ma.	Fusa.	Semi-fusa.
Die Dauer der Noten die Dauer der Pausen.											
	8	4	2	1	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{32}$	$\frac{1}{64}$	$\frac{1}{128}$

Wenn ein Punkt bei einer Note oder Pause steht, so wird ihre Dauer, sie mag seyn wie sie wolle, um die Hälfte verlängert; eine solche Note wird punktirte Note und eine solche Pause punktirte Pause genannt:



Triole — Dreierl — ist die Benennung von drei aufeinander folgenden gleichen Noten, die den Zeitraum von zweien einnehmen, wenn nämlich drei Achtel auf ein Viertel oder drei Sechszehntel auf ein Achtel angebracht werden. Man setzt die Zahl 3, damit man sie sogleich erkenne, über die Figur; und bei der Ausübung bekommt die erste Note einen gelinden Druck, die übrigen beiden folgen sanft nach.



Sextole — Sechstel — ist eine Figur von sechs Noten, welche nach der gewöhnlichen Eintheilung nur 4 von gleichem Werthe seyn sollten. Man setzt die Zahl 6 darüber, und bei der Ausübung erhält die erste Note einen gelinden Druck, die übrigen folgen sanft nach:

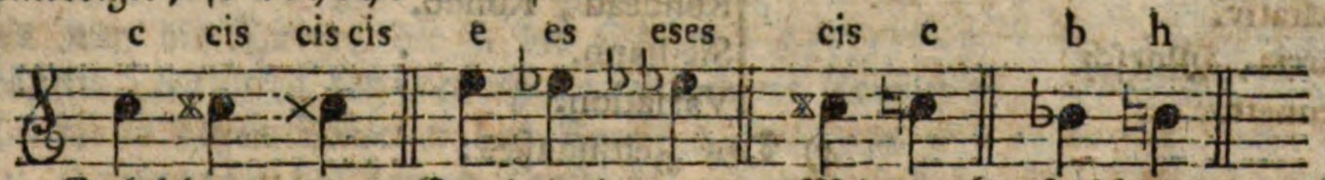
6. Andere gewöhnliche Zeichen der Musik.

Dergleichen sind die Versetzungszeichen, die entweder vorn an der Tonleiter des Tones oder der Tonart, aus welcher das Stück geht, oder vor den Noten gesetzt werden. Man theilt sie in wesentliche und zufällige ein. Wesentliche Versetzungszeichen gelten durch das ganze Tonstück, die zufällige aber erhöhen oder erniedrigen die Noten, vor denen sie stehen.

Diese Versetzungszeichen sind von dreierlei Art: 1) Erhöhungszeichen — Diaesis — Signum intentionis — das gewöhnliche Kreuz (𝄪) erhöhet die Note um einen halben Ton und hängt derselben die Sylbe is an. Das einfache oder sogenannte spanische Kreuz (×) erhöhet die Note, bei der entweder durch die Voranzeichnung schon ein Kreuz, oder dasselbe bei der Note schon gesetzt war, noch um einen halben Ton mit der Benennung isis. z. B. c, cis, cis, ciscis, oder doppelcis, welches auf dem Klaviere der Ton d ist.

2) Erniedrigungszeichen — Signum remissionis oder das kleine runde Bee, welches einen halben Ton erniedriget und dem Buchstaben der Note die Sylbe es anhängt. Das doppelte b b — 𝄫 — erniedriget das vorhergehende noch um einen halben Ton mit den zwei Sylben es - eses.

3) Das Wiederherstellungs- Wiederrufungs- oder Herstellungszeichen — Signum restitutionis, welches die Note an ihre vorige Stelle setzt. Hat ein Kreuz vor der Note gestanden, so erniedrigt es um einen halben Ton, ist die Note durch ein Bee erniedriget, so erhöht es dieselbe:



Erhöhungs- Erniedrigungs- Wiederherstellungszeichen.

7. Musikalische Kunstwörter.

Nebst den schon erwähnten Zeichen hat die Musik auch wie alle andere Künste und Wissenschaften ihre besondere Kunstwörter, die meistens aus fremden Sprachen entlehnt sind, und in unserm deutschen Vaterlande bisher so im Gange waren, daß wir für viele davon noch keinen schiklichen deutschen Ausdruck haben. Wir wollen hier die gangbarsten, gebräuchlichsten musikalischen Kunstwörter anzeigen. Man kann sie in fünf Klassen theilen. In Ansehung

1) Der Stimmen und Instrumente:

Discant, Canto.	Klavier, Cembalo, Clavicembalo.
Sopran, Soprano	Orgel, Organo.
Alt, Alto	Querflöte, Flauto-Traverso.
Tenor.	Oboe, Hautbois.
Baß, Basso.	Clarinett, Clarinetto.
Geige, Violino.	Fagott, Fagotto.
Altgeige, Viola, Bratsche.	Horn, Corno.
Kleine Baßgeige, Violoncello.	Jagdhorn, Corno di Caccia.
Große Baßgeige, Violon.	Harmonika.
Trompete, Tromba, Clarino.	Paucke, Tympano.

2) Der Musikstücke überhaupt:

Solo.	Sinphonia.	Instrumentalmusik.
Duett.	Sonata.	
Trio.	Cantata.	Singstücke.
Quartett. Quatuor.	Mottetto.	
Quintett.	Oratorium.	
Sextett.	Concert.	
Septett.	Opera.	
Octett.	Ouverture, Intrada.	
	Canon.	
	Fanfar, Tusch.	

3) Des Innhalts der Musikstücke:

Aria, Arie.	Allemanda.
Arietta.	Angloise.
Chorus, Chor.	Pastoral.
Choral.	Polonoise.
Recitativ.	Rondeau, Rondo.
Marcia, Marsch.	Siciliano.
Menuett.	Variation.

4) Des Zeitmaaßes:

Grave, schwerfällig.	Larghetto, etwas langsam.	Allegretto, ein wenig munter.
Lento, verzögernd.	Andante, Schritt vor Schritt, gewöhnlich gehend.	Allegro, fröhlich, heiter, lustig.
Adagio, langsam.		Presto, geschwind.
Largo, dehnend.	Andantino, lebhaft gehend.	Prestissimo, sehr geschwind.

Diese Ausdrücke lassen sich mit assai sehr — poco wenig — moderato mäßig — non tanto, non troppo nicht zu viel — vermehren oder vermindern.

5) Des Ausdrucks der Empfindungen und Leidenschaften:

Amoroso, liebreich.	Piano, schwach, still.	Devoto, ernsthaft, andächtig.
Gratioso, reizend.	Sotto voce, gedämpft, dumpf.	Majestoso, mit Würde, majestätisch.
Dolce, zärtlich.	Cantabile, angenehm singend.	Mestoso, traurig.
Soave, sanft.	Discreto, mit Mäßigung.	Pomposo, prächtig.
Affettuoso, leidenschaftlich.	Con espressione, mit Ausdruck.	Ardito, kühn.
Con affetto, mit Anstand.	Crescendo, wachsend, zunehmend.	Vivace, lebhaft.
Spiritoso, feurig.	Diminuendo, abnehmend, vermindernd.	Burlesco, drollig.
Con spirito, mit Feuer.	Smorzando, auslöschend.	Scherzando, scherzend.
Forte, stark.	Morendo, sterbend.	

II.

Theoretische Kenntniß der Tonkunst.

1. Von den Tönen überhaupt.

Das Wort Ton — Tonus — τόνος, physisch und mathematisch betrachtet, hat in der Musik verschiedene Bedeutungen:

1) bedeutet es den Klang der Instrumente überhaupt;

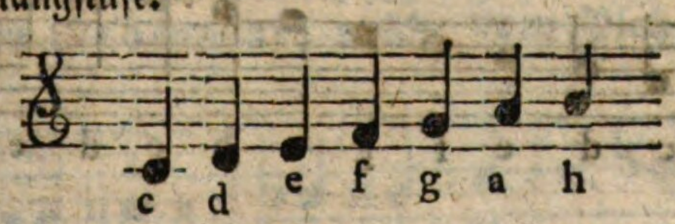
2) einen Klang von angemessener bestimmter Höhe;

3) ein Intervall von einer einzigen diatonischen Stufe, und hier unterscheidet man ganze und halbe Töne;

4) bedeutet Ton auch die ganze Tonleiter oder die acht zur Oktave eines jeden Tones gehörigen Saiten, welches man füglicher durch das Wort Tonart ausdrücken sollte.

Der Ton der menschlichen Stimme wird mit Recht für den vollkommensten gehalten, weil er jeden Charakter annehmen kann.

Wenn man sagt, ein Tonstück gehe aus diesem oder jenem Tone, so heißt es so viel: Man nehme zur Fortschreitung des Gesanges nur die Töne, die in der Oktave desselben Tones nach seiner harten oder weichen Tonart liegen. Da in größern Tonstücken der Gesang durch mehrere Tonleitern, vermittelst der Modulation, durchgeführt wird, so nennt man den Ton, in dessen Tonleiter das Tonstück anfängt und endiget, und die ganze Modulation hindurch vorzüglich herrscht, den Hauptton des ganzen Tonstücks. Man sagt daher das Tonstück geht aus C dur oder A moll, G dur, D dur u. s. w. Es giebt in der Musik sieben Haupttöne, nämlich c d e f g a h. Ein jeder dieser sieben Töne hat auf dem Notensysteme seine eigene Klangstufe.*



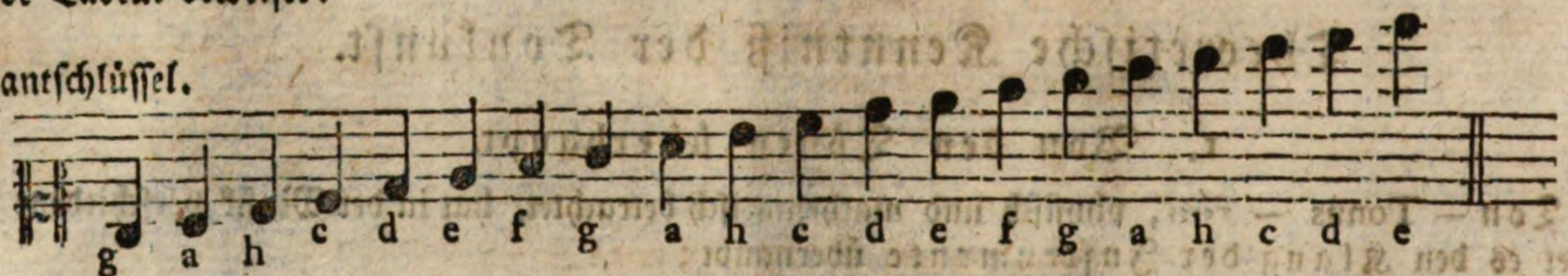
Weil diese sieben Buchstaben zur Benennung so vieler verschiedenen Töne von den Singstimmen oder auf einem Instrumente bey weitem nicht hinreichen, so fängt man immer ihre Reihe wieder von vornen an, insoweit nämlich es der Umfang der Instrumente oder Singstimmen erlaubt. Dieser Umfang wird in Klassen von acht Tönen oder Oktaven eingetheilt, wovon die tiefste oder erste Oktave die eingestrichene, die mittlere oder zweite die zweigestrichene, die hohe oder dritte die dreigestrichene Oktave genannt wird.

---

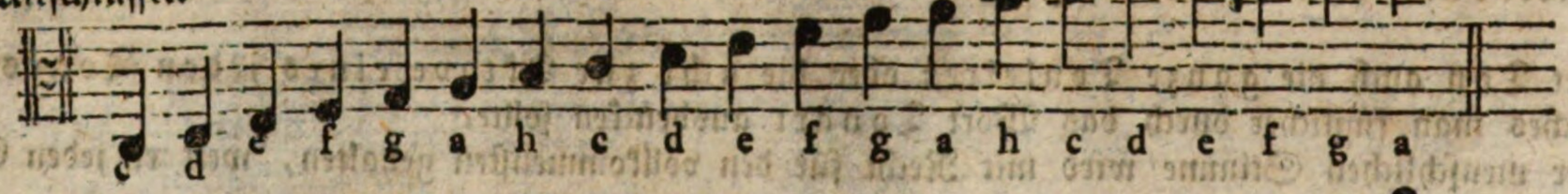
* Im strengen Verstande ist zwischen den zwei Wörtern Klang und Ton ein Unterschied. Das was man nach dem gemeinem Sprachgebrauche einen Ton nennt, ist für sich nur ein Klang. Z. B. c ist an sich allein ein Klang; folgt aber auf den Klang c das d so ist dieses im wahren musikalischen Verstande ein Ton. Daher heißt man eine jede Linie und einen jeden Raum zwischen den Linien eine Klangstufe.

Der wahre Namen der Noten auf ihren verschiedenen Lagen des Liniensystems hängt von der **Schlüsselvorzeichnung** ab, wie folgende Tabelle beweiset:

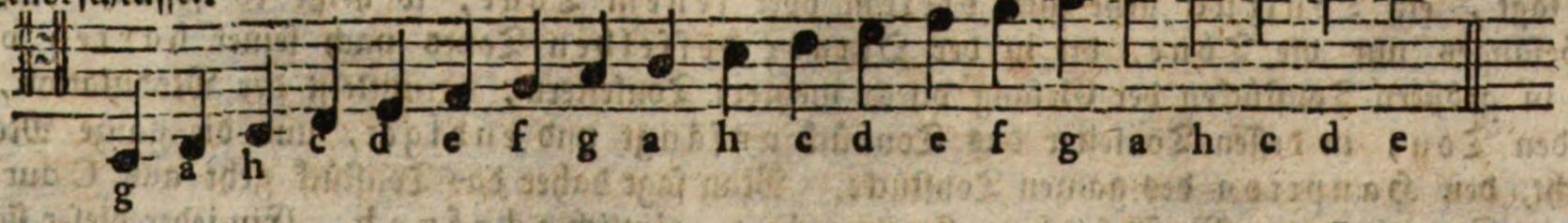
Discantschlüssel.



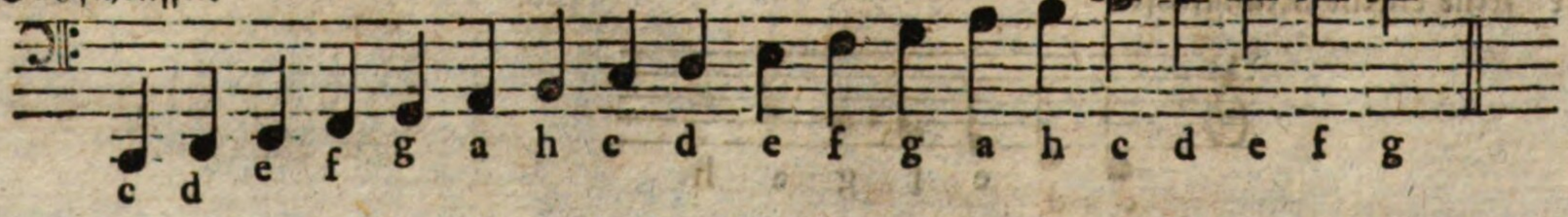
Altschlüssel.



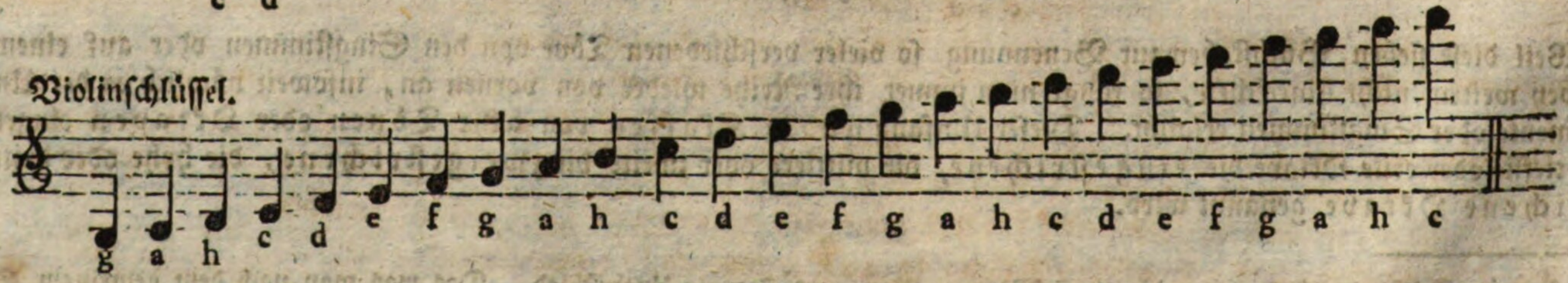
Tenorschlüssel.



Baßschlüssel.



Violinschlüssel.



Hieher gehört nun die sogenannte **Tabulatur** oder die Art mit Buchstaben die Noten auszudrücken. Jene mit den Buchstaben wurde die **deutsche**, die mit Noten, die **italienische Tabulatur** genannt. Wenn schon die Noten mit Buchstaben zu bezeichnen nicht mehr statt findet, so sind doch die Benennungen in theoretischen Schriften beibehalten werden.

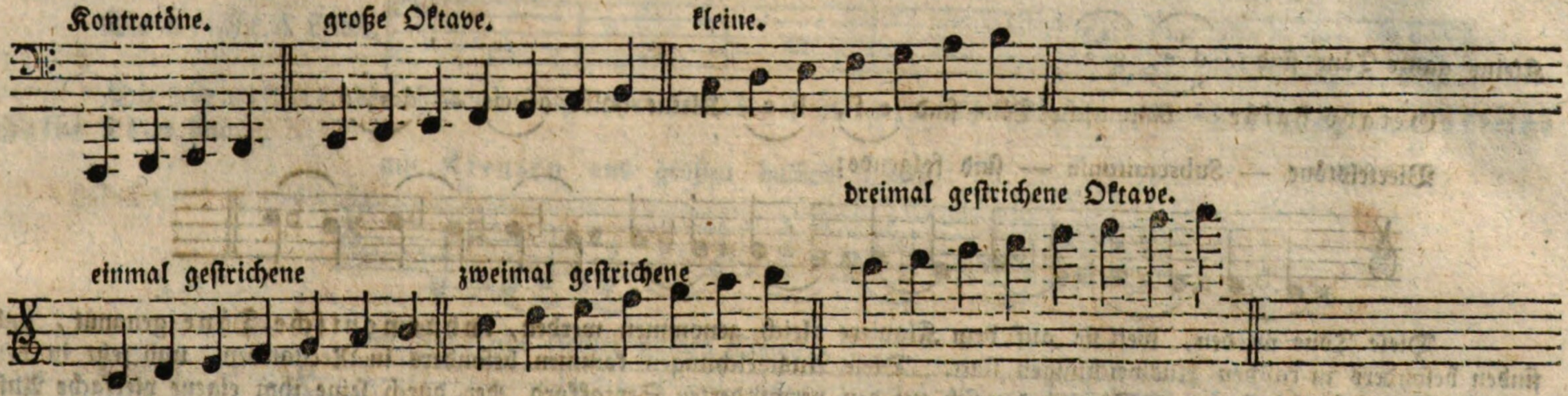
Deutsche Tabulatur.

Kontratöne
F G A H
einmal gestrichene
c d e f g a h

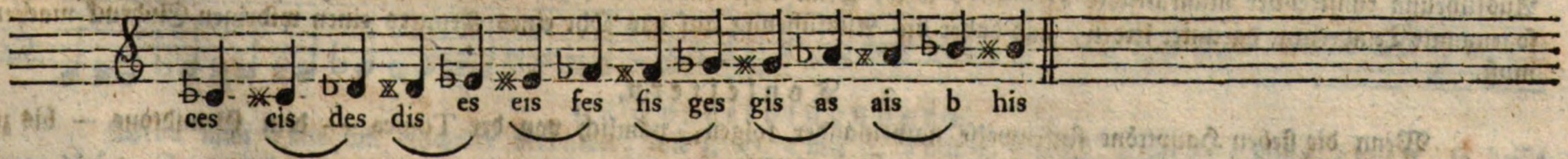
große Oktave,
C D E F G A H
zweimal gestrichene
c d e f g a h

kleine Oktave.
c d e f g a h
dreimal gestrichene Oktave.
c d e f u. s. w.

Italienische Tabulatur.



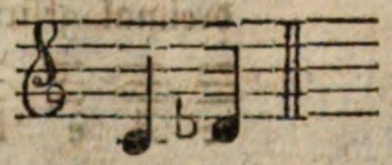
Die oben angezeigten sieben Haupttöne können durch Kreuze und Bee um einen halben Ton erhöhet oder erniedriget werden. Dadurch entstehen noch vierzehn Nebentöne, welche ihren Platz auch auf den Klangstufen der sieben Haupttöne einnehmen.



Dieß sind mit den obigen sieben natürlichen Tönen zusammen einundzwanzig Haupt und Nebentöne. Im Grunde aber sind es nicht mehr als zwölf wesentliche Töne, weil cis und des, dis und es, e und fes, eis und f, fis und ges, gis und as, ais und b, h und ces, his und c auf dem Klavier ganz gleich gegriffen werden.

Die Töne werden, wie wir gesehen haben, in ganze und halbe eingetheilt.

Ein ganzer Ton ist, wenn zwischen zwei Klangstufen ein Ton übrig bleibt, wie c und d, wo cis dazwischen ist. Dieser ganze Ton besteht demnach aus einem großen und einem kleinen halben Ton, c cis ist ein kleiner halber

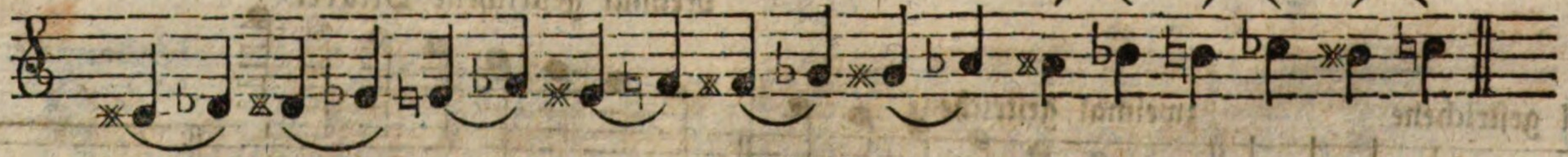
Ton, weil er auf der nämlichen Stufe steht: ein großer halber Ton ist e, des, weil der halbe um eine Stufe steigt. 

Unter den ganzen Tönen sind einige groß die andere klein. Große ganze Töne sind: c d, f g, a h,

Kleine ganze Töne sind: d e, g a.

Gerade halbe – diatonische Töne sind e f, h c. Kleine halbe c, cis — des, d.

Viertelstöne — Subsemitonia — sind folgende:



Diese Töne werden, weil sie auf dem Klaviere gleich genommen werden, enharmonische Töne genannt, und finden besonders in raschen Ausweichungen statt. Diese Ausweichungen kommen besonders in Recitativen, und jetzt in den neuesten Tonstücken häufig vor. Sie gründen sich auf den verminderten Septakkord, der durch seine ihm eigene vierfache Auflösung die schönsten Ausweichungen darbiethen kann. Wer diese Ausweichungen nicht versteht, wird immer ein schlechter Harmoniker bleiben, und auf seinem Instrumente selbe nie mit genauer Richtigkeit vorzutragen wissen. Daher so manche schlechte Ausführung kunstreicher musikalischer Tonstücke; weil, wenn diese enharmonischen Töne nicht präzis genommen werden, die sogenannte Temperatur darunter leiden, und daher die Ausführung auf das Ohr eines Kenners einen widrigen Eindruck machen muß.

2. Tonleitern.

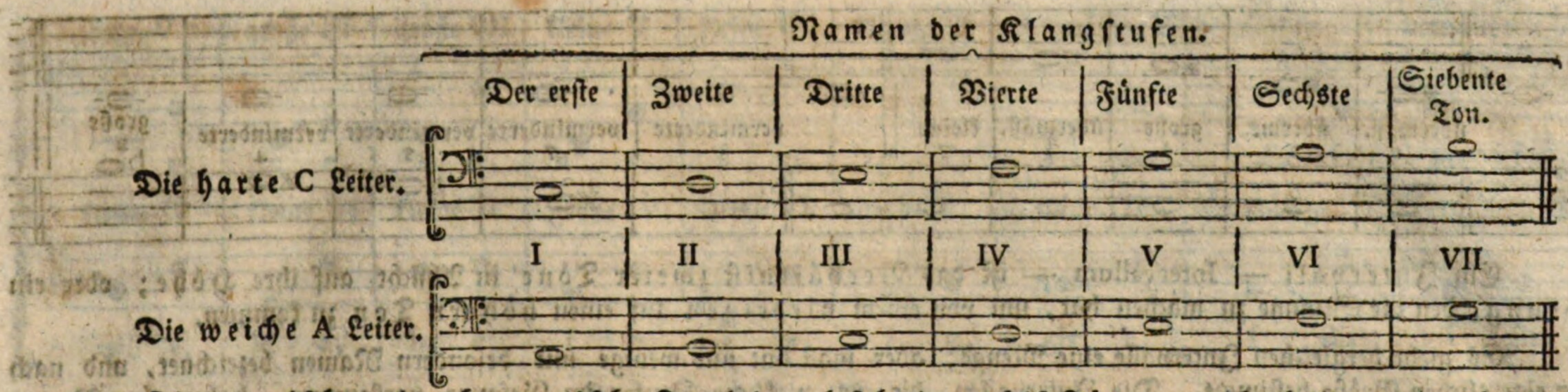
Wenn die sieben Haupttöne stufenweise nacheinander folgen, nämlich von der Tonica — dem Grundtone — bis zu seiner Oktave, so nennt man es eine Tonleiter — Scala musica.

Es giebt nur zwei Arten von Tonleitern, nämlich die natürliche (diatonische) und die vermischte. (chromatische.)

Diatonisch ist, wenn ein Gesang durch ganze und große halbe Töne läuft.

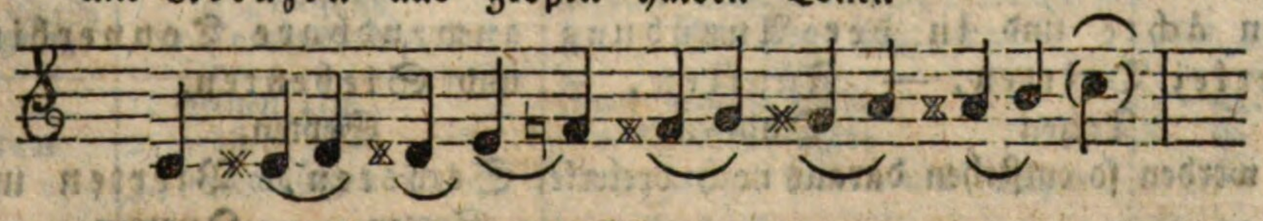
Die vermischte (chromatische) auf deutsch bunt, wenn eine Melodie durch große und kleine halbe Töne geführt wird.

Die natürliche oder diatonische Tonleiter hat sieben Töne, welche theils aus ganzen theils aus großen halben bestehen, und ist entweder hart oder weich, worüber wir das Mehrere bei dem Artikel Tonart erklären werden.

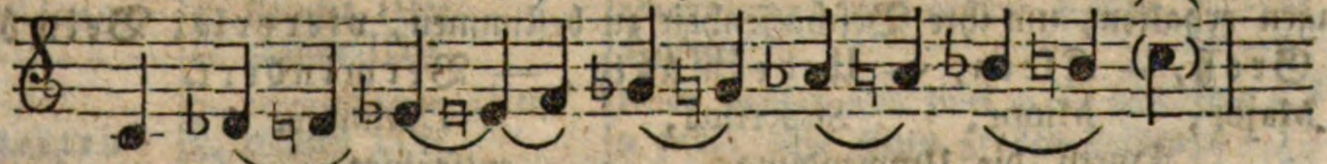


Die vermischte oder chromatische Tonleiter besteht in zwölf Tönen, welche theils große, theils kleine halbe Töne sind.

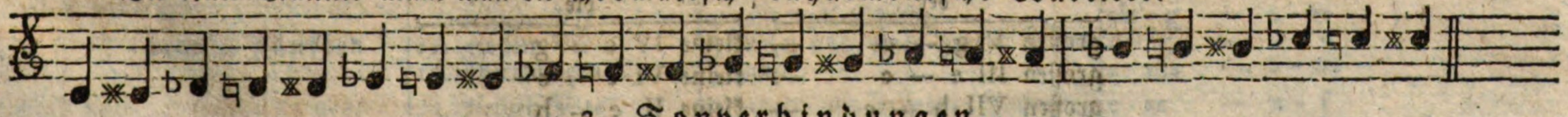
mit Kreuzen aus großen halben Tönen



mit Bee aus kleinen halben Tönen

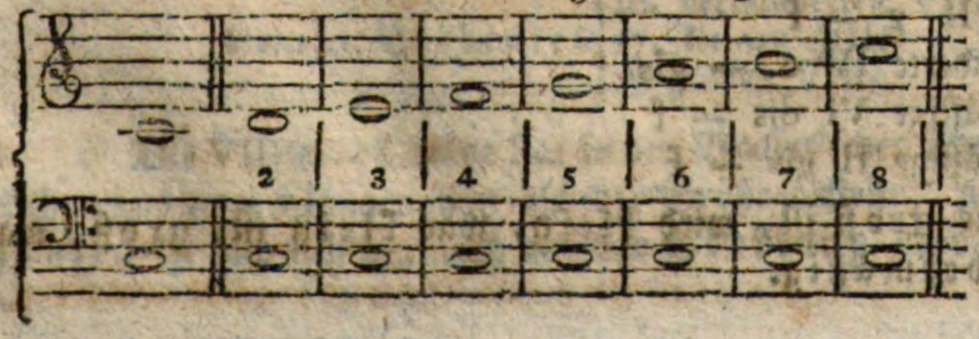


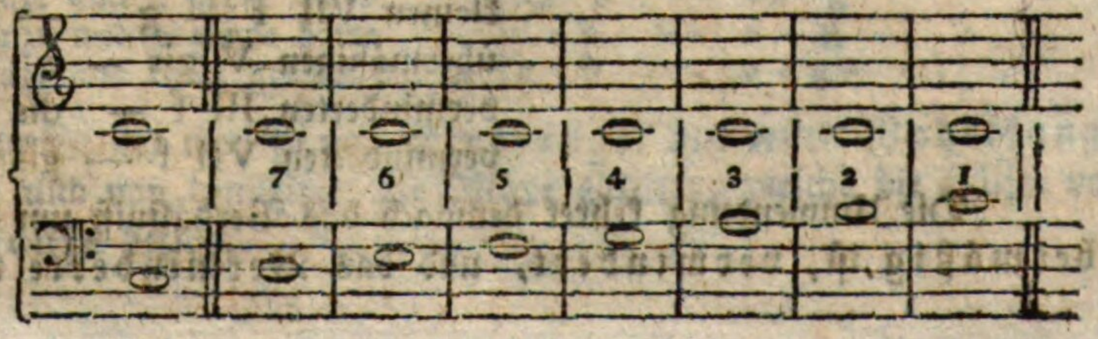
Die dritte Tonleiter nennt man die chromatisch-enharmonische Tonleiter:

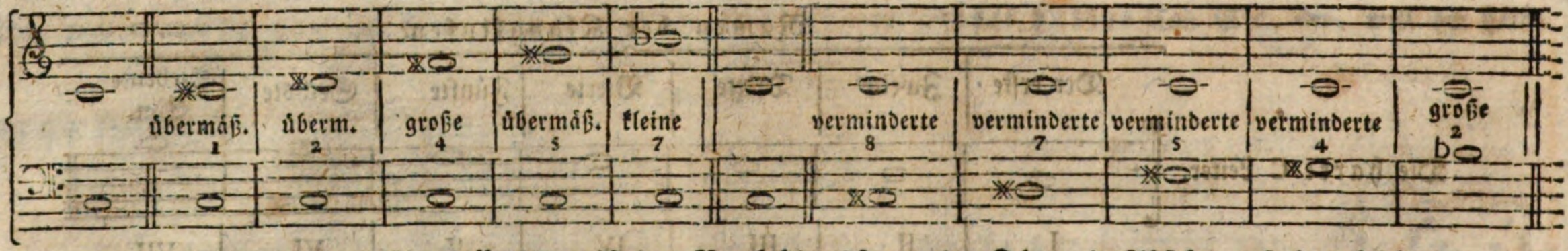


3. Tonverbindungen.

Wenn man Töne mit einander verbindet, wie z. B. c mit d, c mit e, c mit f, c mit g, c mit a, c mit h, so heißt man dieses Tonverbindungen – Intervalle oder Zwischenräume.







Ein Intervall — Intervallum — ist das Verhältniß zweier Töne in Absicht auf ihre Höhe; oder ein Sprung, den die Stimme zu machen hat, um von einem niedrigen auf einen höhern Ton zu kommen.

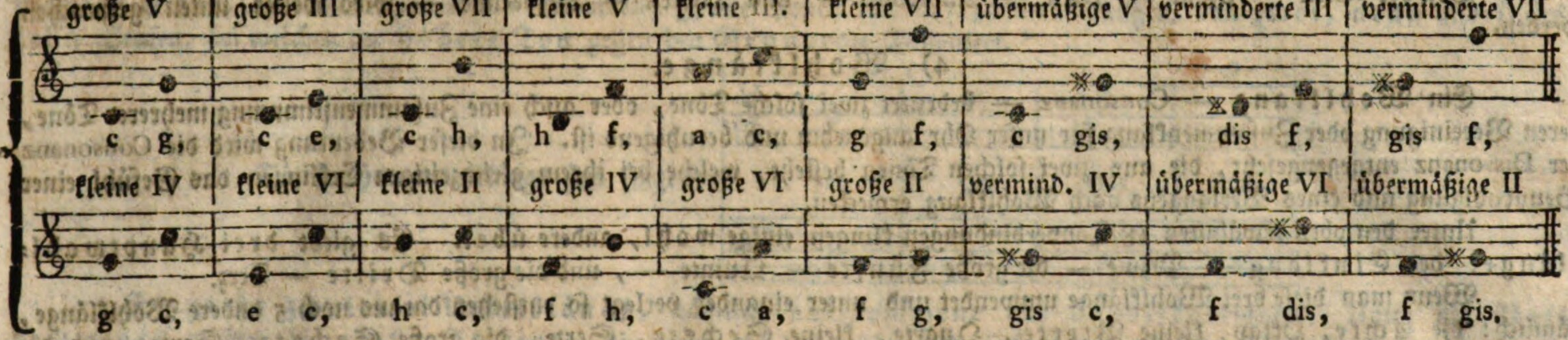
Es giebt dergleichen Intervalle eine Menge; aber man hat nur wenige mit besondern Namen bezeichnet, und nach ihrer eigentlichen Größe bestimmt. Die Intervallen, die als wirkliche Stufen im Gesange vorkommen, haben ihre Namen von der Entfernung des Grundtons. So ist von c bis d eine Stufe. Die erste Stufe ist c, die zweite d. Dieses d wird also zur Sekunde des c, e zur Terz, f zur Quart u. s. w. des Grundtones.

Es giebt achtzehn ächte und in der Ausübung anwendbare Tonverbindungen, nämlich:
dreierlei Dritten, — Fünften, — und Siebenten.
Terzen Quinten Septen.
Und wenn diese umgewendet werden so entstehen daraus noch dreierlei Sechsten, Vierten und Zweiten.
Sexten, Quarten, Secunden.

Diese Tonverbindungen erhalten, um ihre Beschaffenheit zu bestimmen, viererlei Beiwörter, nämlich:
Groß, — Klein, — Uebermäßig, — Vermindert.
Major, Minor, Superflua, Diminuta.

Durch die Umwendung der		entspringt die
großen V g — c	—	kleine IV c — g
großen III e — c	—	kleine VI c — e
großen VII h — c	—	kleine II c — h
kleinen V f — h	—	große IV h — f
kleinen III c — a	—	große VI a — c
kleinen VII f — g	—	große II g — f
übermäßigen V gis — c		verminderte IV c — gis
verminderten III f — dis		übermäßige VI dis — f
verminderten VII f — gis		übermäßige II gis — f

Die Umwendung kehret demnach das Verhältniß um und was groß ist, wird klein, was klein ist, groß; was übermäßig ist, vermindert, und das Verminderte wird übermäßig.



Tabellarische Vorstellung

der 18 Tonverbindungen, wie viele Töne zwischen einer jeden derselben begriffen sind:

Es giebt wie schon gesagt:	nämlich die Tonverbindung der:	ist eine Tonverbindung, welche in sich Töne begreift:	wie zum Beispiel:
dreierlei Zweiten	1. kleinen IIte	einen großen halben	c - des oder a - b
	2. großen IIte	2 verschiedene halbe	c - d — a - h
	3. übermäßigen IIte	einen kleinen halben und ganzen	c - dis — as - h
dreierlei Dritten	4. verminderten IIIte	2 große halbe	cis - es — ais - c
	5. kleinen IIIte	einen ganzen und großen halben	c - es — a - c
	6. großen IIIte	2 ganze	c - e — a - cis
dreierlei Vierten	7. verminderten IVte	einen ganzen und zwei große halbe	cis - f — ais - d
	8. kleinen IVte	2 ganze und einen großen halben	c - f — a - d
	9. großen IVte	3 ganze	c - fis — a - dis
dreierlei Fünften	10. kleinen Vte	2 ganz und 2 halbe	cis - g — a - es
	11. großen Vte	3 ganze und einen großen halben	c - g — a - e
	12. übermäßigen Vte	4 ganze	c - gis — a - cis
dreierlei Sechsten	13. kleinen VIte	3 ganzen und 2 großen halben	c - as — a - f
	14. großen VIte	4 ganzen und einen großen halben	c - a — a - fis
	15. übermäßigen VIte	5 ganze	c - ais — as - fis
dreierlei Siebenten	16. verminderten VIIte	3 ganze und 2 große halbe	cis - b — ais - g
	17. kleinen VIIte	4 ganze und 2 große halbe	c - b — a - g
	18 großen VIIte	5 ganze nnd einen großen halben	c - h — a - gis

Die VIIIte — Oktave hat in der Vogler'schen Theorie keine Stelle, weil sie vom Einklange, dem ersten Wohlklange, welcher aus zwei Klängen von gleicher Größe besteht, ausgeht, und von demselben die Oktave ableitet, welche die Hälfte vom Ganzen ist und sich demnach auf den Einklang oder das Ganze bezieht.

Von der IXten — None — XIten — Undecime — und XIIIten — Terzdecime — wird weiter unten gesprochen werden.

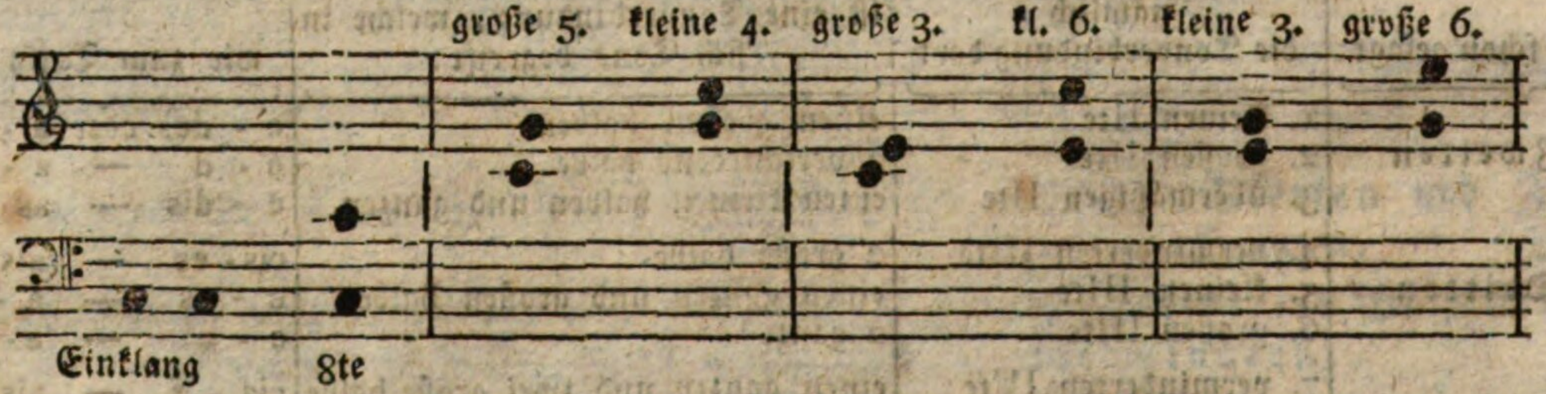
4) Wohlklänge.

Ein **Wohlklang** — Consonanz — bedeutet zwei solche Töne, oder auch eine Zusammenstimmung mehrerer Töne, deren Vereinigung oder Zusammenklang für unser Ohr angenehm und beruhigend ist. In dieser Bedeutung wird die Consonanz der Dissonanz entgegengesetzt, die aus zwei solchen Tönen besteht, welche bei ihrem gleichzeitigen Erklingen das Gefühl einer Beunruhigung und eines Verlangens nach Wohlklang erwecken.

Unter den oben erwähnten 18 Tonverbindungen klingen einige **wohl**, andere **übel**. Es giebt **drei Hauptwohlklänge**: der **Einklang** — Prime — die große **Fünfte** — Quinte —, und die große **Dritte** — Terz.

Wenn man diese drei Wohlklänge umwendet und unter einander verlegt so entstehen daraus noch 5 andere Wohlklänge, nämlich: die **Achte**, Oktav, kleine **Vierte**, Quarte, kleine **Sechste**, Sexte, die große **Sechste**, Sexte, und die kleine **Dritte**, Terz.

Die acht Wohlklänge.



Es giebt **zweierlei Consonanzen**. Bei der Oktave, Quinte und Quarte kann die Größe des Intervalles nicht merklich **erweitert** oder **verengt** werden, ohne daß sie die Natur der Consonanz verlieren; sie können also weder einen halben Ton **größer** noch **kleiner** genommen werden, ohne sich in Dissonanzen zu verwandeln; daher nennt man sie **vollkomene Consonanzen**.

Die Terzen nnd Sexten aber können **groß** und **klein** seyn, ohne die Natur der Consonanz zu verlieren. Es konsoniren nämlich gegen einen eingenommenen Grundton sowohl seine **große** als auch seine **kleine Dritte** und **sechste Stufe**; daher werden sie **unvollkommene Consonanzen** genannt.

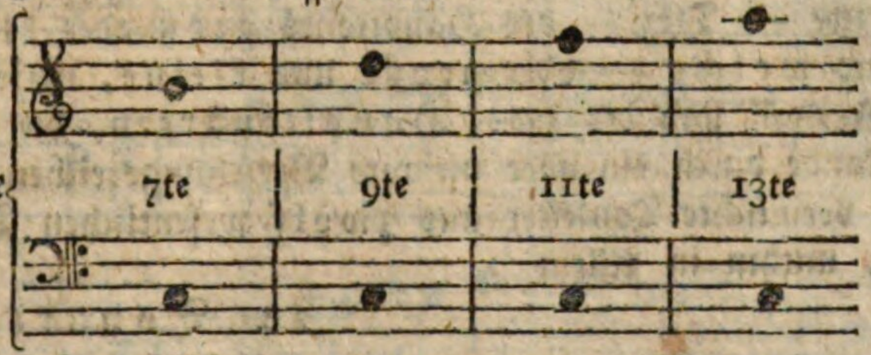
5. Uebelklänge.

Dissonanz oder **Uebelklang** nennt man, wenn die harmonische Vereinigung zweier oder mehrerer Töne, die im Zusammenklange unser Ohr beleidigen, und das Gefühl in einen gewissen Zustand von Unruhe setzen, vermöge dessen es ein Verlangen nach einem solchen Wohlklange äußert, den man die **Auflösung der Dissonanz** nennt.

Es giebt überhaupt fünf **Hauptübelklänge**, nämlich: 1) die **verminderte** Quint mit ihrer Umkehrung in die **übermäßige Quarte**; 2) die **übermäßige Quint** und ihre Umkehrung in die **verminderte Quarte**; 3) die **über-**

mäßige Sext, 4) alle Sexttimen und Sekunden; 5) alle Nonen und alle Tonverbindungen, von zwei, neun und sechszehn Stufen, bei welchen der höhere Ton gegen den Grundton Dissoniert.*

Die 4 Hauptübelklänge sind folgende



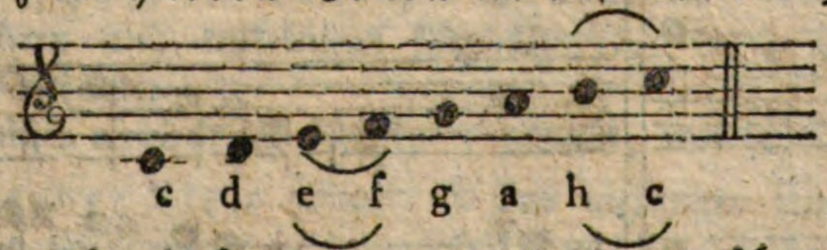
Es giebt zweierlei Uebelklänge, nämlich vollkommene und unvollkommene. Unter die Vollkommenen gehören die große Siebente, die durch die Umwendung derselben herkommende kleine zweite die große und übermäßige Neunte, dann die kleine und große Eilfte und endlich die große Dreizehnte.

Unter die unvollkommenen Uebelklänge werden die kleine und verminderte Siebente, und deren Umwendung, die große und übermäßige Zweite, die kleine Neunte, die verminderte Eilfte, und die kleine Dreizehnte gerechnet.

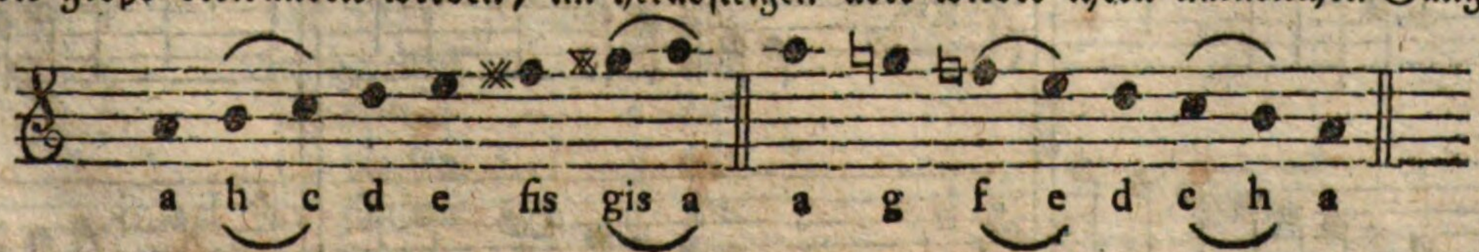
6. Tonarten.

Tonart — Modus musicus — ist die Beschaffenheit der Tonleiter, nach welcher sie entweder in der kleinen oder großen Dritte aufsteigt. Bei einem jeden Tonstücke ist ein gewisser Hauptton festgesetzt, in welchem es anfängt und schließt. Von einem solchen Haupttone an wird die leitermäßige Ordnung der Töne bis zur Achte hinauf gebildet und den in der diatonischen Tonleiter befindlichen zwei halben Tönen ein bestimmter Platz angewiesen. Z. B.

Harte Tonart.



Die weiche Tonart ist sowohl im auf- als herabsteigen von der harten sehr unterschieden. Sie hat zwar auch ihre zwei diatonische halben Töne, aber auf andern Stufen, nämlich: von der 2ten zur 3ten, und von der 7ten zur 8ten Stufe hinauf-; wobei aufsteigend die kleine 6te und 7te der Nothwendigkeit des Subsemitoniums wegen durch ein Erhöhungszeichen in die große verwandelt werden, im herabsteigen aber wieder ihren natürlichen Gang fortschreiten, als:



* Siehe Kochs Lexikon.

Herabkommen die 2 diatonischen halbe Töne auf die 2te und 5te Stufe. Man sieht also, daß diese beiden Tonarten durch die verschiedene Lage der beiden halben Töne sowohl als im Ausdrucke des Gesanges, sehr von einander verschieden sind.

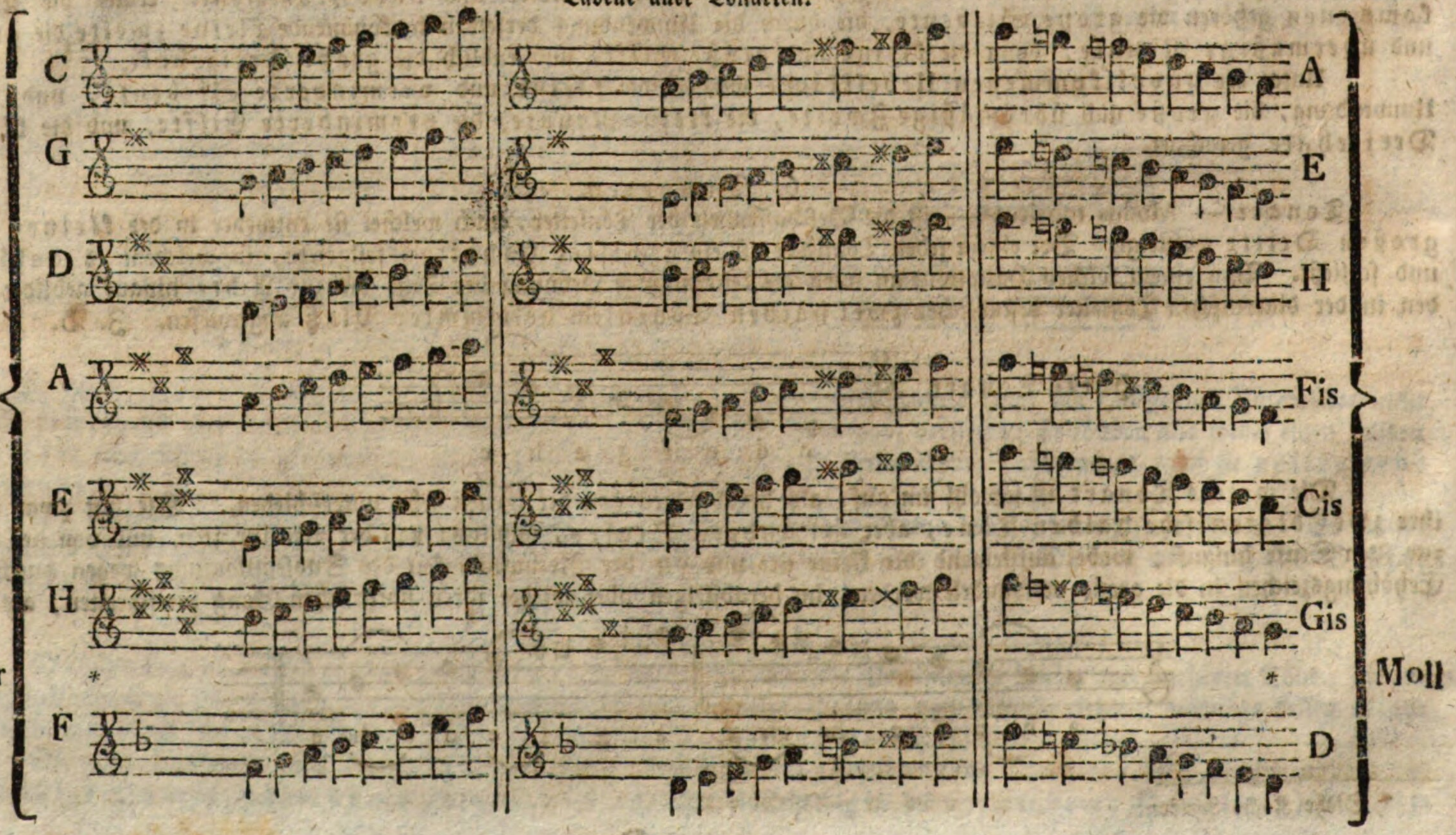
Weil die Dritte — Terz — des Haupttones groß oder klein seyn kann, so giebt es zwei Haupttonarten, nämlich die harte und weiche — oder große und kleine, major oder minor — dur oder moll.

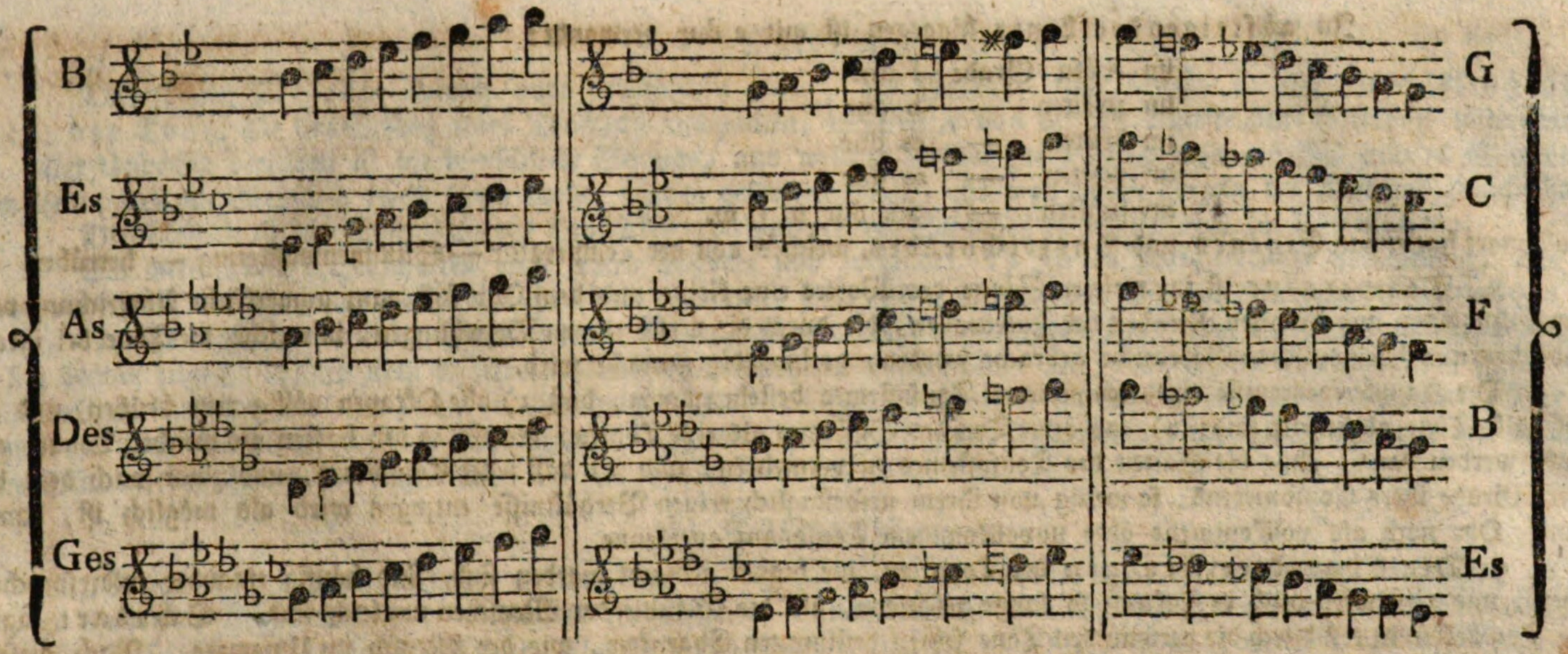
C dur und A moll sind die zwei Haupttonarten, die übrigen 23 werden versetzte Tonarten, genannt, weil sie vornen am Rande durch ein oder mehrere Versetzungszeichen kennbar gemacht werden.

Da nun die vermischte Tonleiter aus zwölf wesentlichen Tönen besteht, so erhalten wir dadurch zwölf harte und zwölf weiche, mithin in Allem

24 Tonarten.

Tabelle aller Tonarten.





7. Verwandtschaft der Töne.

Hieher gehört noch die Verwandtschaft der Töne und Tonarten. Man versteht darunter den größern oder kleinern Grad der Beziehung, oder die nähern und entferntern Verhältnisse, welche die in unserm vollständigen Tonsysteme enthaltenen Töne und Tonarten untereinander haben.

Eine jede harte Tonart ist mit derjenigen weichen am nächsten verwandt, welche mit ihr eine gleiche Vorzeichnung hat.

Wenn man von C dur in auffsteigender Linie fortgeht so sind diejenigen Tonarten am nächsten verwandt, die in ihrer Vorzeichnung Kreuze haben, so wie im Gegentheile in der absteigenden Linie sich diejenigen Tonarten entwickeln, die mit b vorgezeichnet sind.

In auffsteigender Linie ist daher mit C dur verwandt:

im ersten Grade g dur
im zweiten — d dur
im dritten — a dur
im vierten — e dur
im fünften — h dur
im sechsten — fis dur
im siebenten — cis dur.

In absteigender Linie hingegen ist mit c dur verwandt:

im ersten Grade f dur
im zweiten — b dur
im dritten — es dur
im vierten — as dur
im fünften — des dur u. s. w.

Jede Tonart hat etwas Eigenes und Auszeichnendes, welches von der Temperatur — Stimmenmäßigung — herrührt.

8. Temperatur ist im weitern Sinne des Wortes eine kleine und dem Ohr fast ganz unmerkliche Abweichung von der ursprünglichen und höchsten Reinheit der Intervallen, die durch die verschiedenen Beziehungen, in welche die Töne bei ihrem melodischen und harmonischen Gebrauche gebracht werden, nothwendig gemacht wird.

Die Haupterfordernisse eines temperirten Tonsystemes bestehen darin, daß 1) alle Oktaven völlig rein bleiben, und in zwölf halbe Töne abgetheilt sind; 2) daß jeder Ton des Systemes als eine Tonica, sowohl in der harten als weichen Tonart gebraucht werden kann, ohne die Saiten des Tonsystemes zu vermehren, und 3) daß jeder Consonanz, und zwar nach dem besondern Grade ihres Consonierens, so wenig von ihrem ursprünglich reinen Verhältnisse entzogen wird als möglich ist, damit sie unser Ohr noch als vollkommene oder unvollkommene Consonanz anerkenne.

9. Die Charakterisirungen der Tonarten, die bisher gemacht worden sind, sind häufig einander widersprochen worden, und dieß wird auch in Zukunft so lange geschehen, als die Gefühle der Menschen ungleich sind. Schubart sagt: „Ein Ton bekömmt erst durch die verwandten Töne seinen bestimmten Charakter, wie der Mensch im Umgange. Nach diesem „Gesichtspunkte soll man die Charakteristik der Töne beurtheilen. Das harte C hat sich z. B. das weiche A zur Gemahlinn, „und das harte G das weiche E, und das harte F das weiche D zu seinem Freunde gewählt, daher läßt sich sein Charakter „bestimmen. Ein guter Gesellschafter entweiht niemal den Cirkel gewählter Freunde mit verschobenen, alle Vertraulichkeit „störenden Personen; er wählt vielmehr angränzende, auch leicht kontrastierende Charakter, die das Vergnügen der Gesellschaft „erhöhen."

Wir wollen uns also mit der Charakteristik der Töne von Knecht begnügen.

C dur, ist heiter und rein.	A moll, traurig.
G dur, angenehm und ländlich.	E moll, zärtlich klagend.
D dur, pompös und rauschend.	H moll, düstern.
A dur, fröhlich und hell.	Fis moll, melancholisch.
E dur, feurig und wild.	Cis moll, Verzweiflung ausdrückend.
F dur, sanft und ruhig.	D moll, sanft trauernd.
B dur, lieblich und zärtlich.	G moll, rührend.
Es dur, prächtig und feierlich.	C moll, tief jammernd.
As dur, schwarz wie die Nacht.	F moll, höchster Ausdruck des Schmerzens.

Ehe wir von den Akkorden sprechen, wollen wir vorerst die schon öfters vorgekommenen Wörter: Melodie — Harmonie — Metrum und Rhythmus nach ihrer richtigen Bedeutung bestimmen.

a) Melodie.

Das Wort Melodie kommt vom griechischen μελος, der Gesang, und besteht in einer wohlklingenden Folge der Töne, die den Gesang eines Tonstücks ausmachen, insofern er von der ihn begleitenden Harmonie unterschieden ist. Der Ursprung derselben ist die menschliche Stimme, aus welcher dieselbe zuerst hervorgegangen ist, und es ist nicht zu bezweifeln; daß die Menschen schon lange vorher werden gesungen haben, ehe man an die Regeln der Tonkunst gedacht hatte.

Die Melodie ist das Wesentliche des Tonstückes; die begleitenden Stimmen dienen ihr blos zur Unterstützung.

Die wesentlichen Eigenschaften einer guten Melodie sind folgende: 1) Ist es schlechterdings nothwendig, daß ein Hauptton darinn herrsche, der durch eine gute dem Ausdrucke angemessene Modulation seine verschiedenen Schattirungen bekomme. 2) Es muß ein vernehmliches Metrum, eine richtige und wohl abgemessene Eintheilung in kleinere und größere Glieder sich darinn zeigen. 3) Es muß in selber Wahrheit des Ausdruckes herrschen. 4) Jeder einzelne Ton und jedes Glied muß nach Beschaffenheit des Innhalts leicht zu vernehmen seyn. 5) Ist die Melodie für Worte oder einen sogenannten Text bestimmt, so muß noch die Eigenschaft hinzukommen, daß alles mit der richtigen Deklamation der Worte und mit den verschiedenen Gliedern des Textes übereinstimme.

b) Harmonie.

„Dieses alte griechische Wort, welches von — ἁρμοζω — übereinstimmen — herkommt, bezeichnet in der „jetzigen modernen Musik einen der wichtigsten Gegenstände. Man versteht darunter eine gleichzeitige Vereinigung „oder eine zusammenklingende Abwechslung verschiedener Töne, die untereinander nach gewissen auf die Natur und „Verhältnisse der Töne sich gründenden Regeln so verbunden werden, daß dadurch mehrere von einander verschiedene Melodien „zum Vorscheine kommen, die bei dem Vortrage in ein wohlklingendes Ganzes zusammenfließen, und sich zu einem gemeinschaftlichen Zwecke vereinigen.“ *

Uebrigens kommt das Wort „Harmonie in mehr als einem Sinne vor. ** Erstens bedeutet es die Vereinigung vieler zugleich angeschlagenen Töne in einem einzigen Hauptklange, und dieß ist der Klang eines Akkordes. In diesem Sinne sagt man auch von enger und zerstreuter Harmonie, daß der oder jener in der Melodie vorkommende Ton zu dieser oder jener Harmonie, das ist, zu diesem oder jenem Akkorde gehöre.

Zweitens versteht man durch das Wort Harmonie die Beschaffenheit eines Tonstückes insofern es als eine Folge von Akkorden angesehen wird. Wenn daher die Regeln von Zusammensetzung und Folge der Akkorde in einem Tonstücke genau beobachtet sind, so sagt man: dieses Tonstück ist in der Harmonie gut oder rein.

Drittens drückt man durch das Wort Harmonie das Wohlklingen, das gute Consonieren oder Zusammenfließen mehrerer Töne in einen aus. „Daher wird es“, sagt Forkel ***, „bald für Tonart, Oktavengattung; Intervall, Consonanz, Melodie, Oktave, Modulation, bald sogar für Enharmonie, kurz, „für alle einzelne zur Melopiöie gehörigen Theile gebraucht.“

---

* Koch musikal. Lexikon.
** Sulzer Th. d. sch. Künste.
*** Allgemeine Geschichte der Musik.

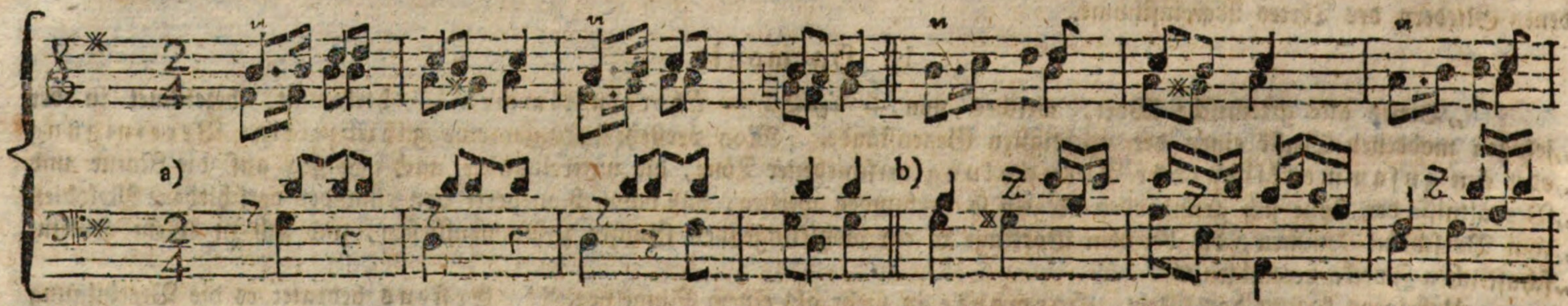
Die Frage: 1) Ist der Grundstoff der Musik Melodie oder Harmonie? und 2) Entsteht im Geiste des schaffenden Tonsetzers zuerst Melodie oder Harmonie? — ist hier zu weitläufig, um sie zu beantworten und zu zergliedern. Daß die Harmonie und Melodie den einen und eben denselben Stoff nur auf verschiedene Art bearbeite, ist gewiß.

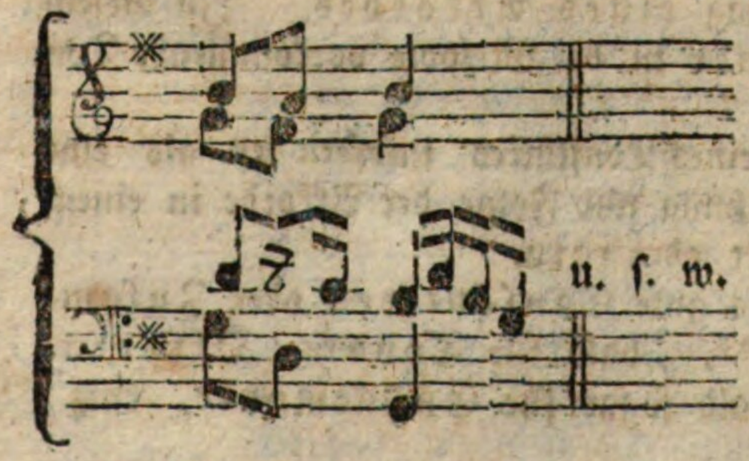
Die Melodie besteht aus successiver Darstellung, die untereinander eine gewisse Beziehung, ein gewisses bestimmtes Verhältniß haben.

Die Harmonie aber besteht in einer gleichzeitigen Darstellung der in einem gewissen Verhältnisse bestehenden Töne.

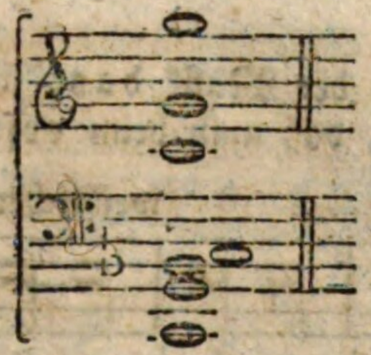
Melodie.

Harmonie



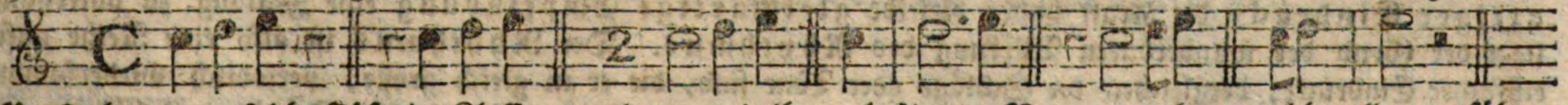


Die Harmonie beruht nicht blos auf den Intervallen ohne Rücksicht auf die Höhe, und daß man die Akkorde nehmen könne, wie man wolle, sondern man muß solche Akkorde wählen, die mehr und nicht minder harmonisch klingen. Jeder Akkord kann, wie wir weiter unten erklären werden, dreimal anders genommen werden. So klingt dieser

siebenstimmige Akkord viel schöner als nachfolgender  obgleich nach der gewöhnlichen Benennung beide aus einerlei Intervallen zusammengesetzt sind.

Man glaubt, daß der vielstimmige Gesang erst im 12ten Jahrhundert aufgekommen sey. Die Gesänge der Alten, wenn sie auch von einem ganzen Chor gesungen wurden, der aus Knaben, Mädchen und Männern bestand, wurden nur im Einklange — Unisono — oder in Oktaven, wie bei unsern Chören, wo unisonirende Stellen im Discant, Alt, Tenor und Baß vorkommen, abgesungen. Daher ist gar nicht zu zweifeln, daß die Musik durch Einführung der Harmonie unstreitig sehr viel gewonnen habe, und Rousseau hat ganz Unrecht, wenn er diese Erfindung eine gothische oder barbarische Erfindung nennt, die der Musik mehr schadet als nützt.

e) Metrum.

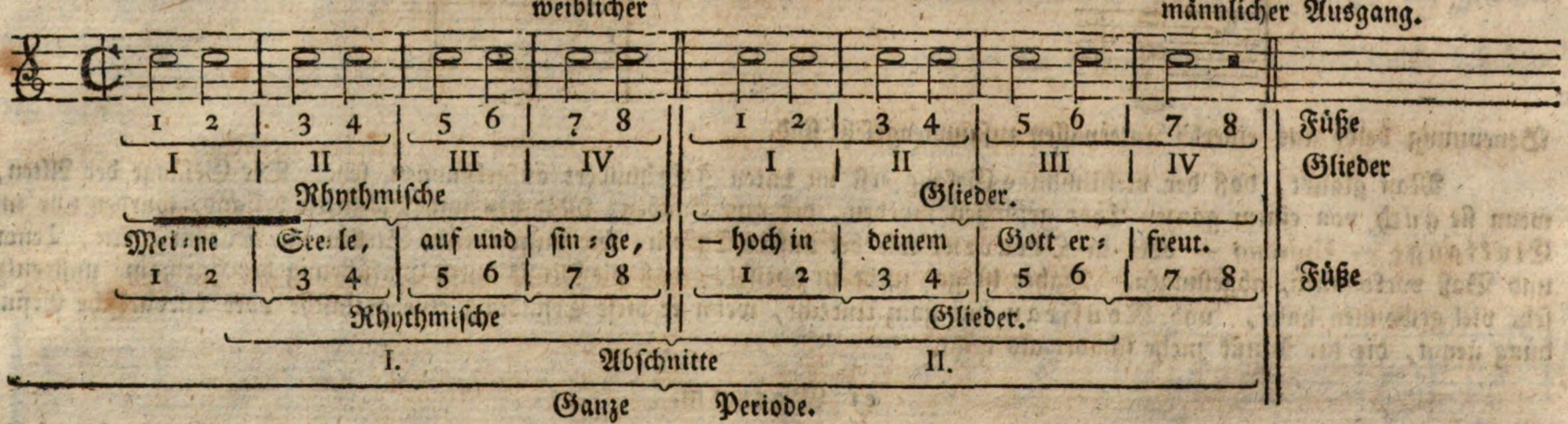
Metrum — μέτρον — bezeichnet in der Poesie, aus welcher dieses Kunstwort entlehnt ist, die Beschaffenheit der Füße, die den Gang und den Umfang des Verses bestimmen; unter den Füßen aber versteht man die einzelnen rhythmischen Glieder des Verses, die aus einer bestimmten Folge der Länge und Kürze einiger Sylben bestehen. Die nämliche Bewandtniß hat das Metrum in der Musik, nämlich auch in selber hat das Metrum mit rhythmischen Gliedern und mit der Aehnlichkeit ihrer Wiederkehr zu thun. Auch in der Musik werden die rhythmischen Glieder Tonfüße genannt, und ihre Beschaffenheit hängt nicht blos von der Dauer der Töne, sondern auch von dem Orte ab, den sie in dem Takte einnehmen. So machen z. B. die Töne c, d, e, in folgenden Vorstellungen derselben ganz verschiedene Tonfüße aus, weil theils ihre Stellung im Takte, theils auch ihre bestimmte Dauer auf verschiedene Art gebraucht werden kann; 

In der Poesie hat man solche Füße in Klassen geordnet, und ihnen bestimmte Namen gegeben, welche alle anzuführen hier der Raum nicht leidet.

Die Tonkunst enthält noch weit mehr Füße, als die Poesie, die man aber weder in besondere Klassen theilt, noch sie mit besondere Namen bezeichnet. Ausführlich von Anwendung der Tonfüße und von ihren Namen handelt Koch in seinem musikalischen Lexikon. Sulzer sagt: „Jedermann fühlt, daß in Gebäuden und sichtbaren Formen Eurythmie und Ebenmaaß, „in Musik und Tanz ein Metrum, oder etwas genau Abgemessenes seyn müsse. Töne, die an sich weder Begriffe noch Empfindung erwecken, wird Niemand mit Wohlgefallen hören; ihre Form muß erst durch genaue metrische Einrichtung gefällig „werden."

d) Rhythmus.

Der Rhythmus ist in der Musik das, was in der Poesie die Versart ist, und der Unterschied zwischen Metrum und Rhythmus besteht darinn, daß man beim ersten die Füße, und beim zweiten die Taktglieder zählt.

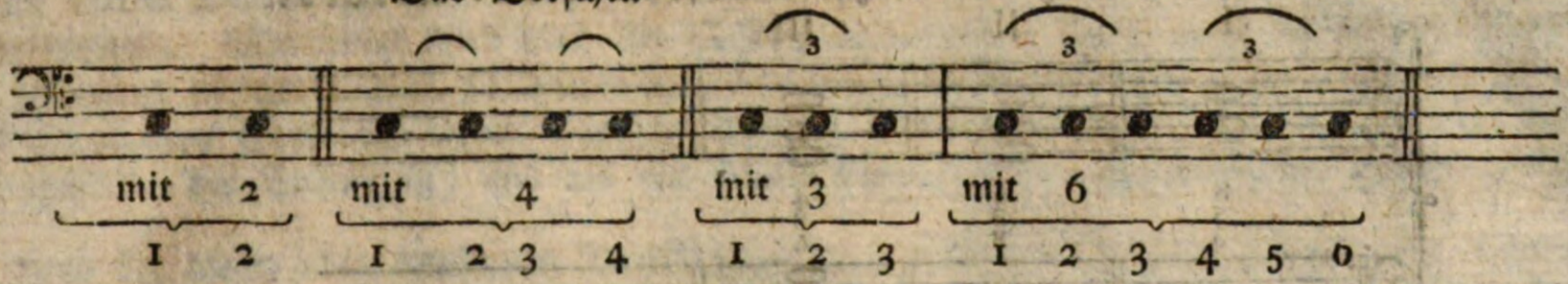


Rhythmus, rhythmisch sind griechische Wörter von unbekannter, wenigstens sehr ungewisser Abstammung, und kommen bei den Alten in verschiedener Bedeutung vor.

Die Griechen nannten Rhythmus: 1) was die Römer numerum oratorium nannten; 2) das, was wir das Sylbenmaaß nennen; denn sie hatten einen daktylischen, jambischen, päonischen Rhythmus u. s. w. 3) in der Musik das, was wir Takt nennen; denn was wir jetzt durch die Worte geraden und ungeraden Takt ausdrücken, hieß bei den Griechen gleicher oder gerader, und ungleicher oder ungerader Rhythmus; 4) im Tanze das, was wir Pas, oder einen Tanzschritt nennen. Hieraus sehen wir, daß nur die fortgesetzte Wiederholung gleichartiger Eindrücke die Kraft habe, dieselbe gleichartige Empfindung eine Zeitlang zu unterhalten. Und hierinn liegt der Grud der wunderbaren Wirkung des Rhythmus. Der Rhythmus ist also eine Reihe aufeinander folgender, einfacher Eindrücke, dergleichen die Schläge oder Töne sind, die er in gleich große, periodisch wiederkommende Glieder eintheilet, welches uns in einem anhaltenden Horchen auf die wiederkommenden gleichen Schläge und Glieder, und also in einem beständigen Zählen unterhält.

Der einfachste Rhythmus ist der, wenn durchaus gleiche Glieder wiederholt werden, wie der Rhythmus des Dreschens, des Schmiedens, des Marschierens, und vieler anderen dieser Art; er ist daher für Arbeiter und Soldaten sehr aufmunternd, denn das Zählen hindert ihn auf das Ermüdende seiner Arbeit Achtung zu geben.

Das Dreschen



Wer eine genaue, und richtige Behandlung des Rhythmus in Vokal- und Instrumental-Tonstücken lernen will, der wähle die Werke großer und klassischer Tonkünstler.

10. Akkorde.

Wenn drei übereinandergesetzte Töne zu gleicher Zeit gespielt werden, so nennt man dieses einen Akkord oder eine Zusammenstimmung.

Der Akkord besteht entweder aus einer solchen Tonverbindung, die unser Ohr als wohlklingend anerkennt, oder es sind bei selbem solche vermischte Töne, die dem Ohre unangenehm sind, und daher ein Verlangen nach Wohlklang erwecken. Es sind demnach zweierlei Akkorde, nämlich consonirende und dissonirende.

Der vollkommenste consonirende Akkord ist der sogenannte harmonische Dreiklang — Trias perfecta. — Er besteht aus dem Grundtone, dessen consonirender Terz und Quinte. Da jeder consonirende Dreiklang entweder eine große oder kleine Terz und reine Quinte hat, so unterscheidet sich der Dreiklang in den großen, harten, und den kleinen weichen.

a) Stammakkorde.

Diejenigen Akkorde, woraus andere durch die Umwendung derselben entspringen, nennt man Stammakkorde.

{ g / e / c } Dieser Akkord besteht aus dem Grundtone, der großen Terz und reinen Quinte.

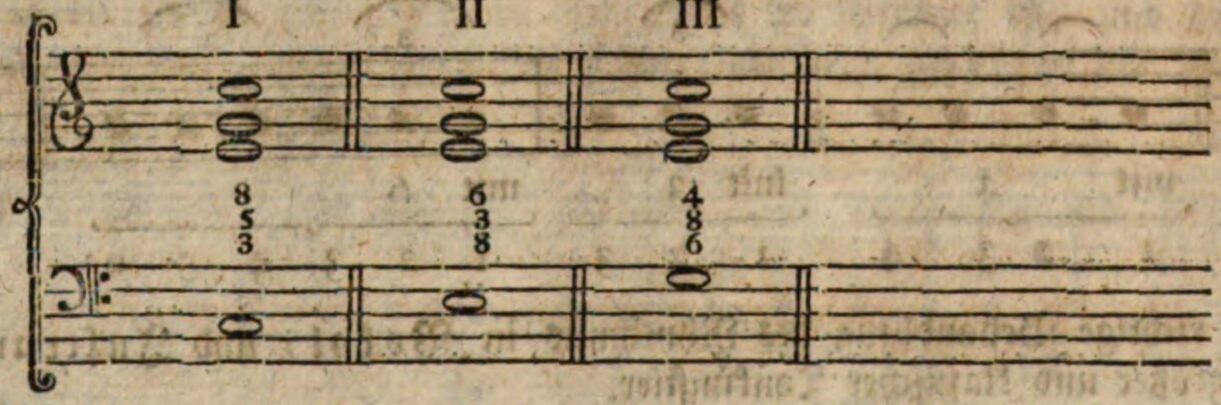
{ e / c / a } und dieser aus dem Grundtone, der kleinen Terz und reinen Quinte.

Aus der Verwechslung der Töne oder aus der Umkehrung eines jeden dieser beiden Akkorde entstehen alle noch übrigen Arten und Gattungen der consonierenden Verbindungen der Töne; daher werden sie die zwei Stammakkorde genennt.

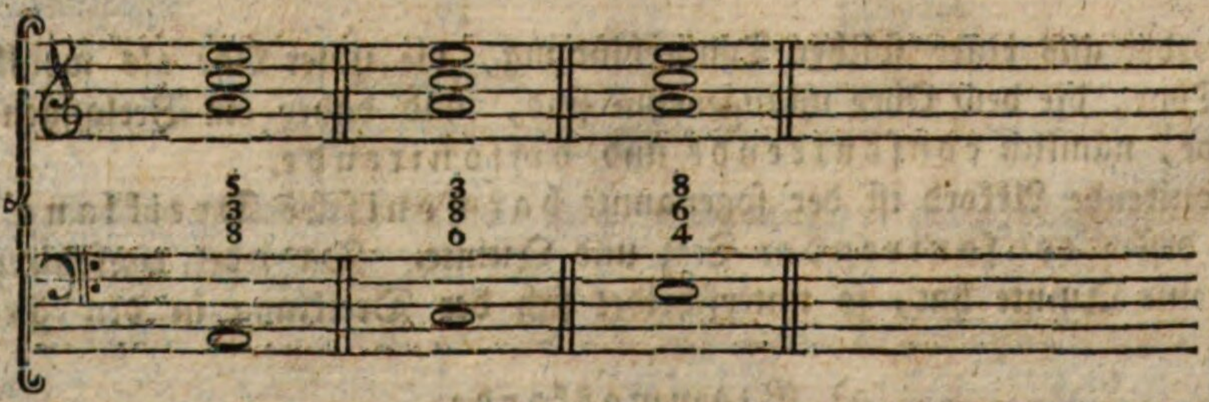
b) Deren Umwendung.

Die Umwendung des Stammakkordes geschieht, wenn man bald diesen bald jenen Ton in den obern Stimmen zum Grundtone macht, und dagegen den Hauptklang in die obern Stimmen verlegt.

Der Dreiklang hat zwei Umwendungen oder zwei abstammende Akkorde.



I. Der harmonische Dreiklang mit der großen Terz.
II. Erste Umwendung. Der Sechstakkord.
III. Zweite Umwendung. Der Quartsechstakkord.



Alle consonierende Akkorde haben zweierlei Umwendungen, die dissonirende aber haben dreierlei Umwendungen, wie wir nun bei Erklärung und Bezeichnung der Intervallen sehen werden.

III.

Der harmonische Dreiklang nebst dessen Bezifferung.

Das erste, was ein Generalbaßspieler zu wissen nothwendig hat, ist der sogenannte Concentus ordinarius oder vollkommene Akkord, Trias perfecta oder der consonierende harmonische Dreiklang.

Es giebt viererlei Gattungen des Dreiklanges, nämlich:

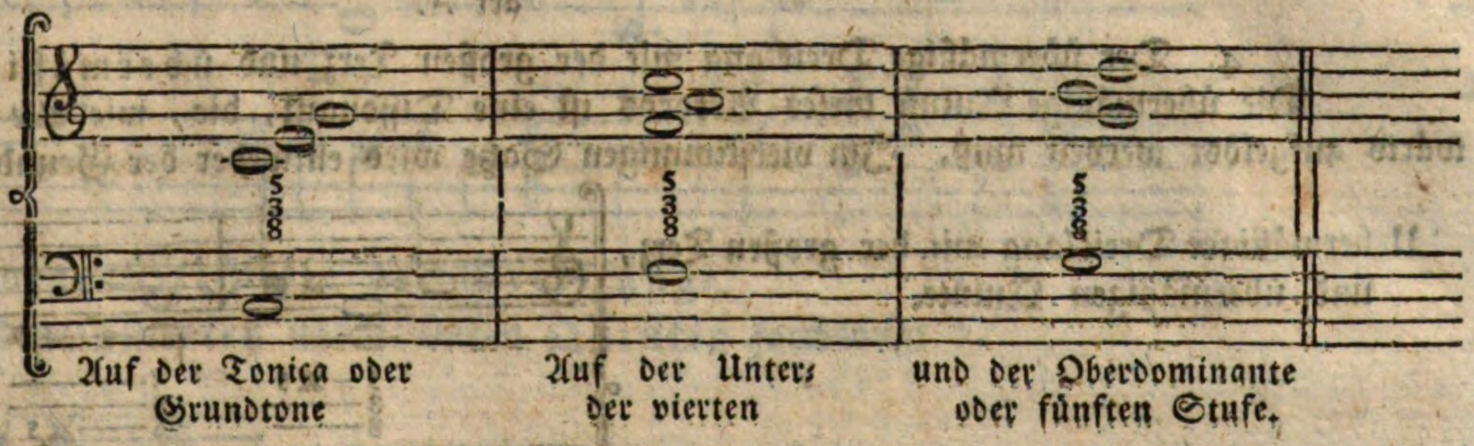
1. Der harte Dreiklang mit der großen Terz und der reinen Quinte. Er bestimmt den Charakter der harten Tonart und hat seinen Sitz auf der Tonica oder dem Grundtone auf der Ober- und Unterdominante, d. i., auf der vierten und fünften Stufe. Z. B. C dur hat die drei Akkorde c e g — f a c — g h d.

2. Der weiche Dreiklang mit der kleinen Terz und der reinen Quinte. Er bestimmt den Charakter der weichen Tonart, und hat seinen Sitz ebenfalls auf dem Grundtone und auf der vierten und fünften Stufe.

Um diese beiden Dreiklänge vollstimmig zu machen, das heißt, selbe vierstimmig zu gebrauchen, wird gewöhnlich der Grundton verdoppelt. Manchmal wird auch die Quinte verdoppelt, damit man fehlerhafte Fortschreitungen vermeide, die Terz aber, besonders die große Terz der harten Dreiklänge verdoppelt man wegen ihrer Schärfe selten, und in dem harten Dreiklange auf der fünften Stufe der beiden Tonarten darf sie niemals verdoppelt werden, weil sie hier als ein Leitton — Subsemitonium modi — der Tonart ist, und als ein solcher Leitton in den Hauptton der Tonart treten muß.

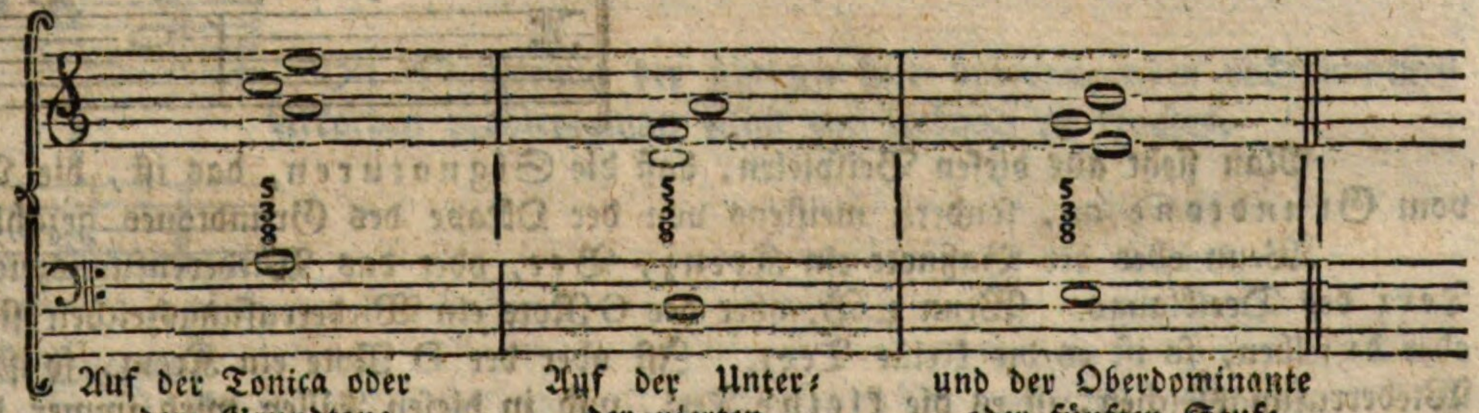
Man kann bei diesen oben erwähnten Dreiklängen im vierstimmigen Satze zuweilen die Quinte weglassen und den Grundton verdoppeln, niemals aber die Terz, weil sie den Charakter des Dreiklangs der harten oder weichen Tonart bestimmen muß.

Harmonischer Dreiklang mit der großen Terz.



Auf der Tonica oder Grundtone | Auf der Unter- der vierten | und der Oberdominante oder fünften Stufe.

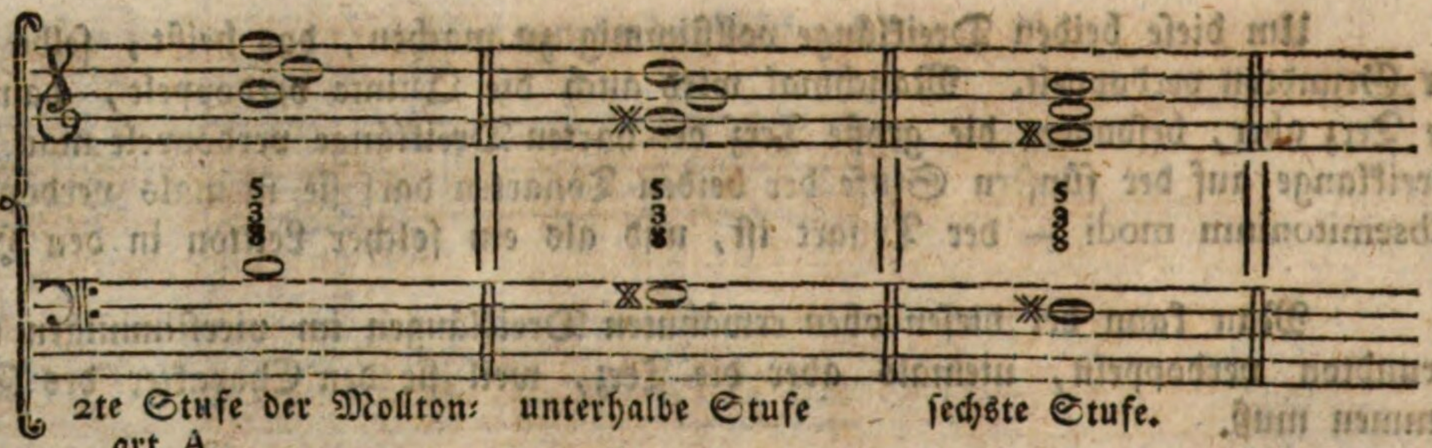
Harmonischer Dreiklang mit der kleinen Terz.



Auf der Tonica oder dem Grundtone | Auf der Unter- der vierten | und der Oberdominante oder fünften Stufe.

3. Der verminderte Dreiklang mit der kleinen Terz und verminderten Quinte, oder eigentlich der weichverminderte Dreiklang: z. B. in E dur h d f. In der weichen Tonart ist dieser verminderte Dreiklang dreimal enthalten, nämlich auf ihrem unterhalben Tone, auf der zweiten und großen sechsten Stufe: z. B. in A moll sind die drei Akkorde gis h d, h d f und fis a c enthalten.

Der verminderte Dreiklang mit der kleinen Terz und verminderten Quinte.

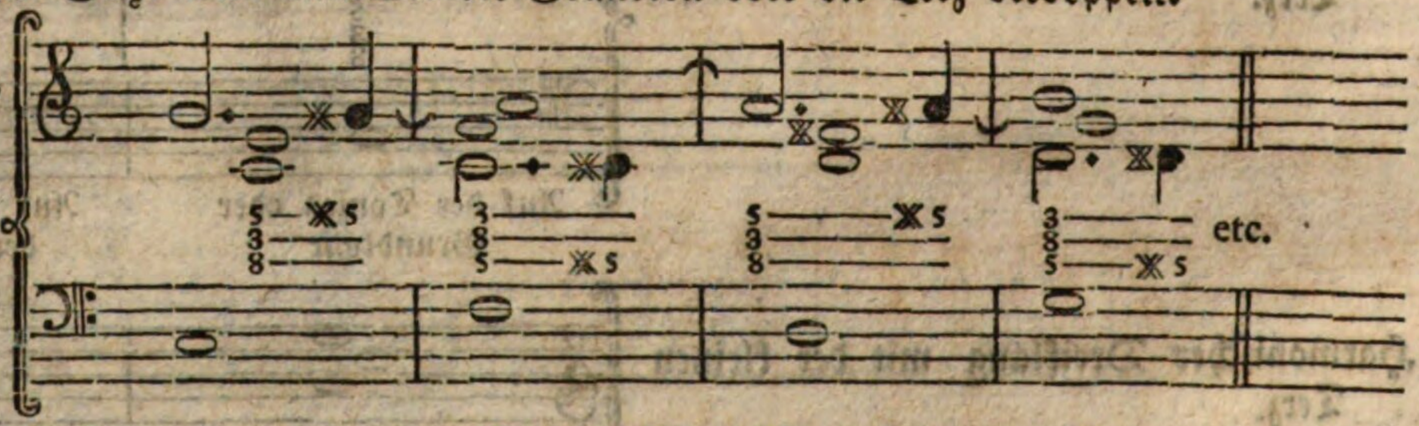


2te Stufe der Molltonart A. unterhalbe Stufe sechste Stufe.

4. Der übermäßige Dreiklang mit der großen Terz und übermäßigen Quinte, z. B. c e gis.

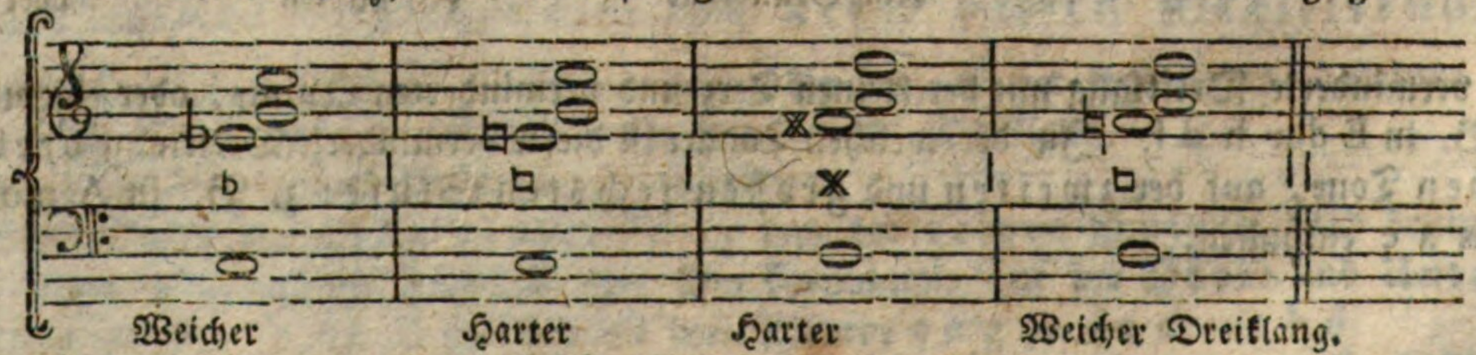
Die übermäßige Quinte dieses Akkords ist eine Dissonanz, die, wie alle übermäßigen Intervallen, eine Stufe aufwärts aufgelöst werden muß. Im vierstimmigen Satze wird entweder der Grundton oder die Terz verdoppelt.

Uebermäßiger Dreiklang mit der großen Terz, und übermäßigen Quinte.



Man sieht aus diesen Beispielen, daß die Signaturen, das ist, die Bezifferungen der Akkorde nicht immer vom Grundtone an, sondern meistens von der Oktave des Grundtones gezählt werden.

Wenn aber der Baßnote ein Kreuz, Bee, oder das Wiederrufungszeichen gesetzt ist, so bedeutet dieses Zeichen die Terz des Dreiklangs. Wenn z. B. aber der C Note ein Wiederrufungszeichen steht, ist es die große Terz, steht aber ein b aber derselben, so ist es die kleine Terz. Ist aber der D Note ein Kreuz, so ist es die große, und ist aber derselben ein Wiederrufungszeichen, ist es die kleine Terz, und in diesen Fällen wird immer der Dreiklang genommen.

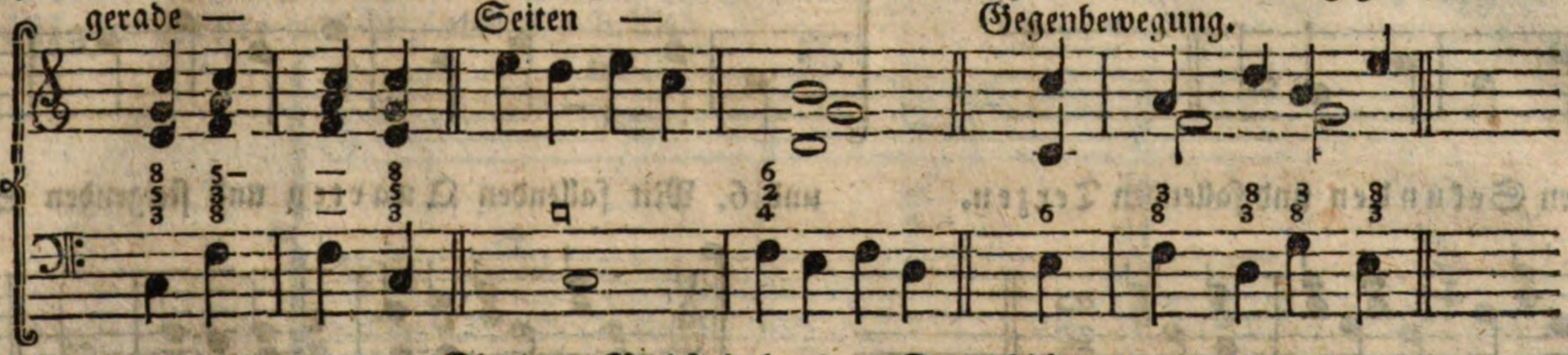


Weicher Harter Harter Weicher Dreiklang.

Bei dem harmonischen Dreiklange darf man nicht zugleich mit der Quinte und Oktave auf- und absteigen, sondern man muß diesem Fehler durch verschiedene Bewegungen auszuweichen suchen.

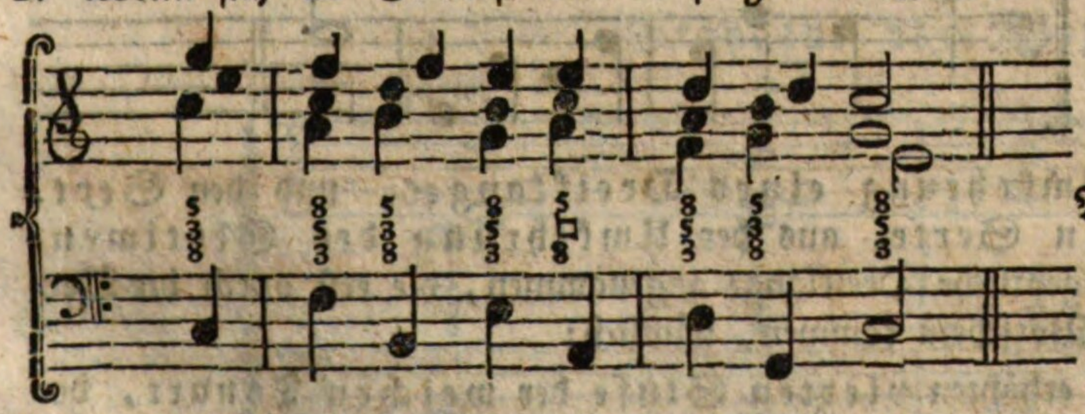
Es giebt in Absicht der Fortrückung des Gesanges in den Stimmen beim Steigen und Fallen der Akkorde eine dreifache Bewegung, nämlich:

1) Motus rectus gerade Bewegung, wenn beide Stimmen miteinander steigen oder fallen.
2) Motus obliquus oder Seitenbewegung, wenn eine Stimme fortgeht und die andere auf einem Tone liegen bleibt.
3) Motus Contrarius, Gegenbewegung, wenn eine Stimme steigt und die andere dagegen fällt.



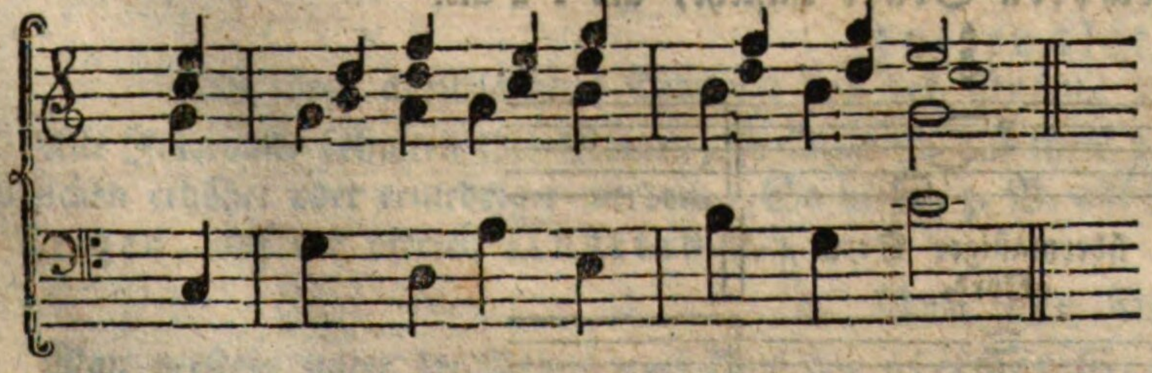
Einige Beispiele der Dreiklänge.

1. Wenn sich die Grundstimme in steigenden Quarten und fallenden Quinten fortbewegt *



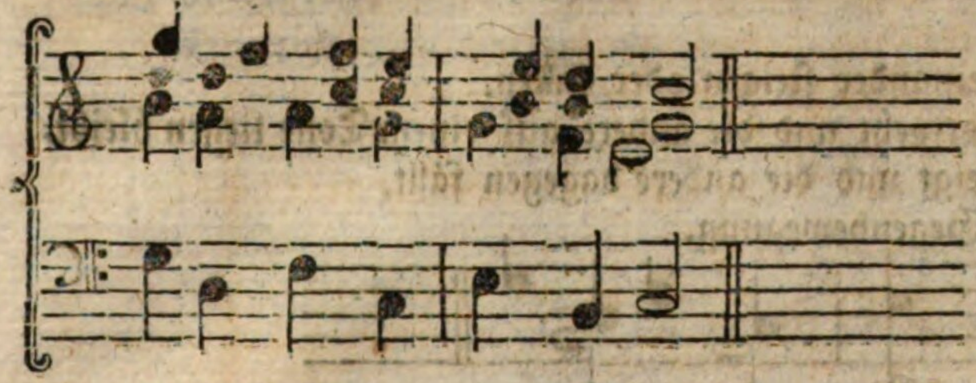
Die Bezifferung der übrigen hier vorkommenden vollkommenen Akkorden probiere man selbst zur Uebung zu machen.

2. Mit steigenden Quinten und fallenden Quarten.

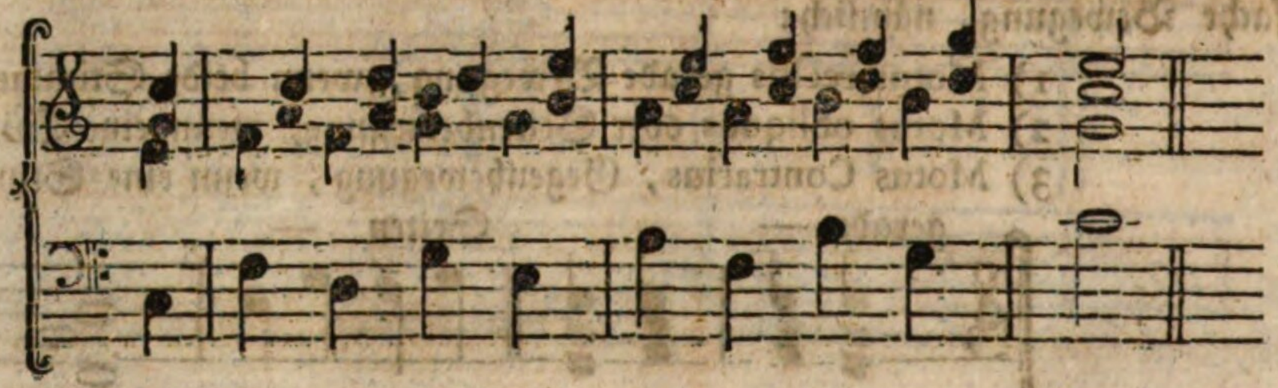


* Wenn man von solchen Uebungen einen Nutzen haben will, so müßen dergleichen Exempel durch mehrere Tonarten geübt werden.

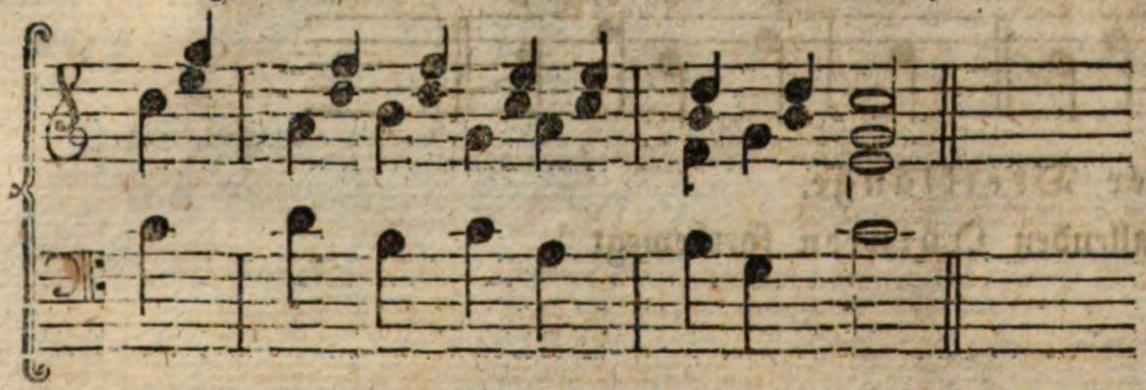
3. Mit fallenden Quarten und steigenden Terzen.



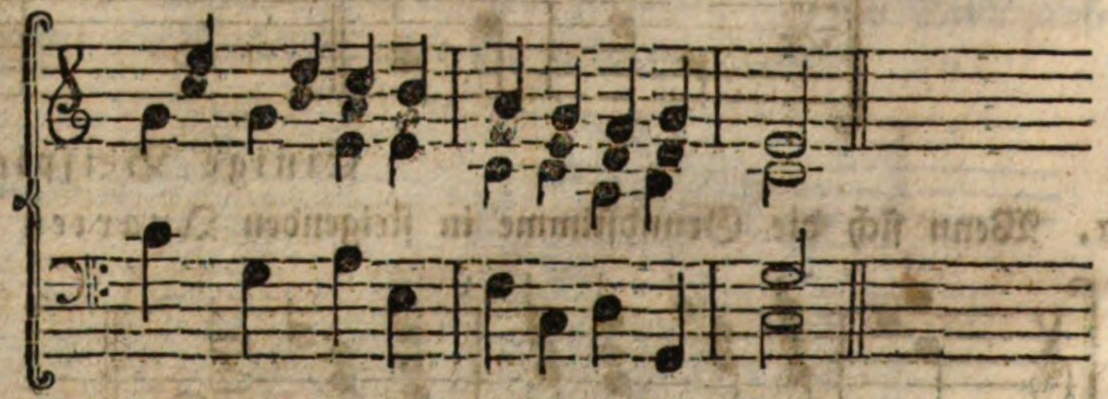
4. Mit steigenden Quarten und fallenden Terzen.



5. Mit steigenden Sekunden und fallenden Terzen.

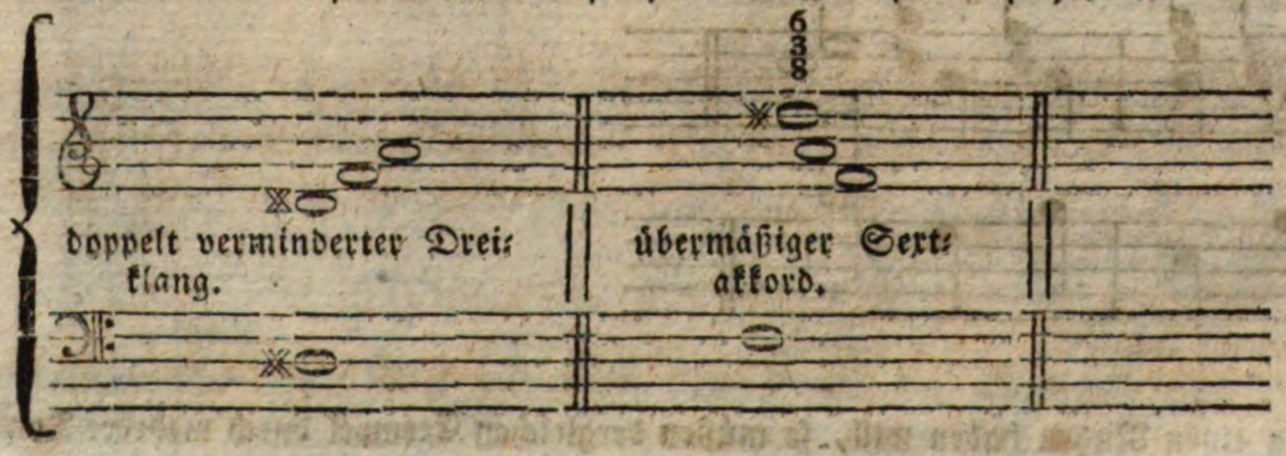


und 6. Mit fallenden Quarten und steigenden Sekunden.



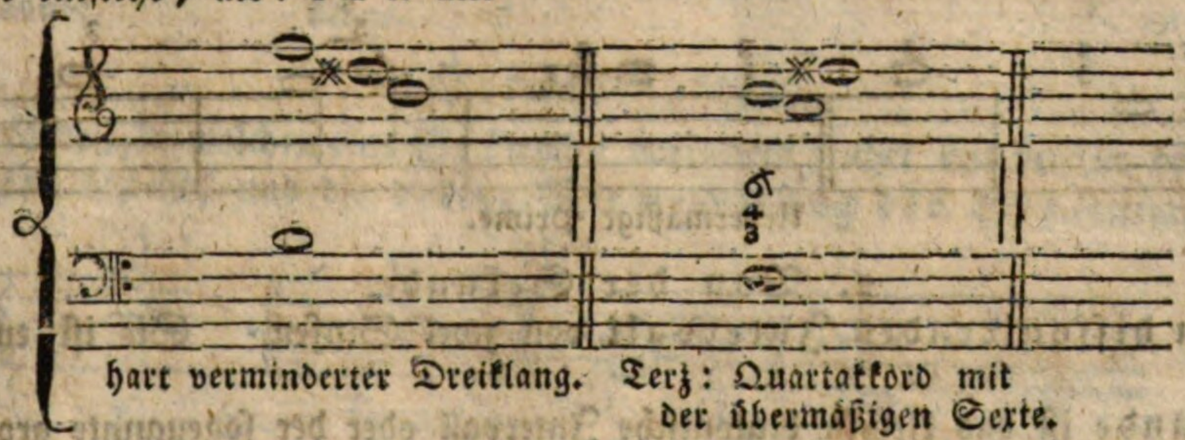
Um den übermäßigen Sextenakkord aus der Umkehrung eines Dreiklanges, und den Sext-Quinten und Terz-Quartenakkord mit der übermäßigen Sexte, aus der Umkehrung des Septimenakkordes herzuleiten, haben verschiedene Theoristen noch zwei uneigentliche Dreiklänge angenommen, die erst durch die Vermischung der weichen Tonart mit der Tonart ihrer Quinte zum Vorschein kommen, nämlich:

1) Den doppelt verminderten Dreiklang auf der erhöhten vierten Stufe der weichen Tonart, der aus der verminderten Terz und verminderten Quinte besteht, z. B. dis f a, von welchem durch die Umkehrung der übermäßige Sextenakkord auf der kleinen sechsten Stufe entsteht, als f a dis.



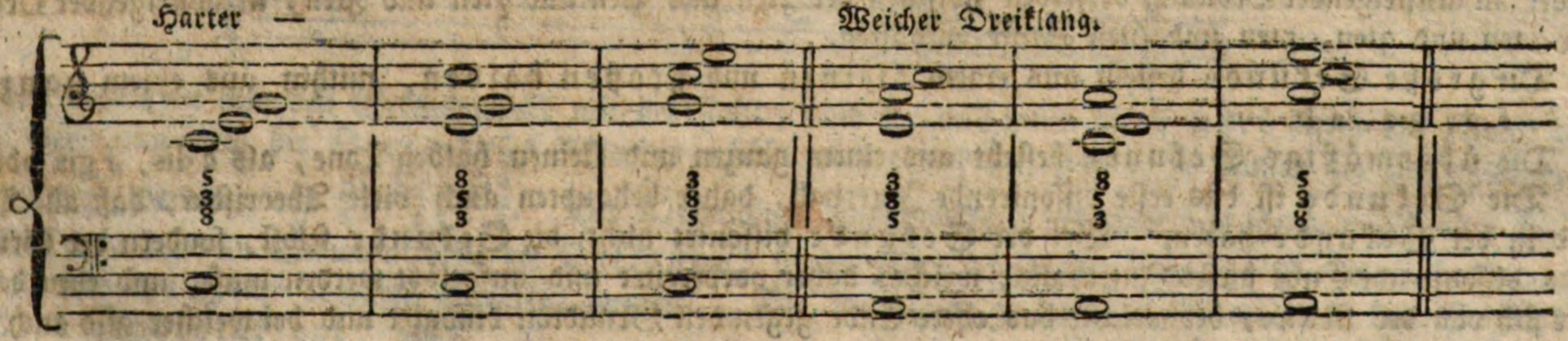
Wenn ich sage auf der erhöhten vierten Stufe der weichen Tonart, so will ich dadurch anzeigen, daß von der Tonica der weichen A Tonart müsse gezählt werden, und mithin das Dis obiger Tonart die vierte erhöhte Stufe von dem Tone A ist. So auch bei dem übermäßigen Sextakkord, wo F von der weichen Tonart A die sechste Stufe ist.

2) Einen hart verminderten Dreiklang auf der zweiten Stufe dieser weichen Tonart, nämlich h dis f, der aber mit seinen Umkehrungen nicht gebräuchlich ist, sondern blos deswegen angenommen wird, weil, wenn man die Septime a damit verbindet, durch die zweite Umkehrung dieses Septimenakkordes der Terz-Quartenakkord mit der übermäßigen Sexte entsteht, als: f a h dis.



hart verminderter Dreiklang. Terz: Quartakkord mit der übermäßigen Sexte.

Signatur oder Bezifferung des Dreiklangs.



Intervalle,

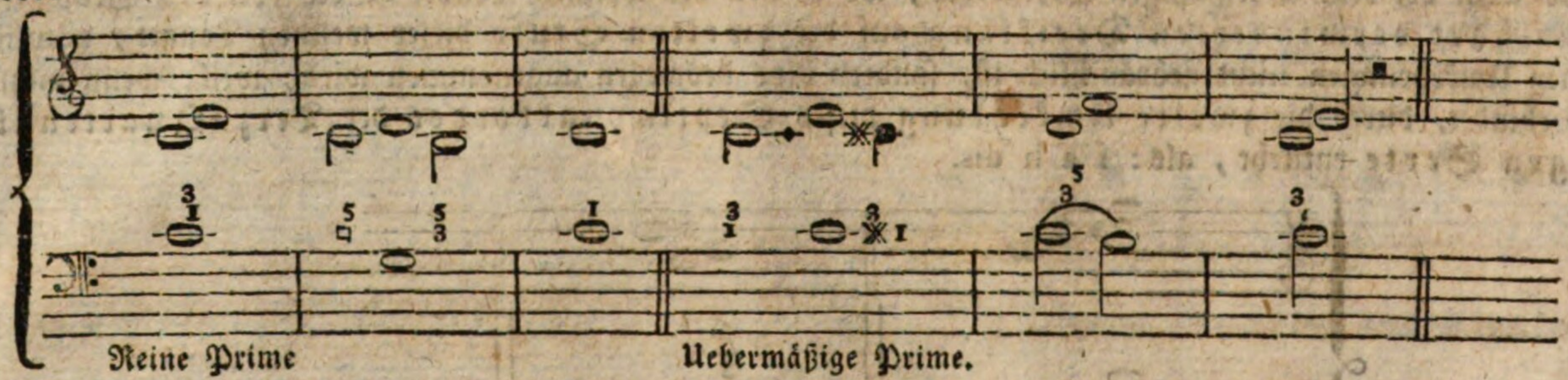
nach ihrer aufsteigenden Ordnung von der Prime angefangen bis einschließlich der None.

Alle Intervalle behalten ihre Namen, so lange sie auf ihrer ursprünglichen Stufe stehen, wenn sie auch durch die Versetzungszeichen erhöhet oder erniedriget werden. So heißen z. B. alle Intervalle auf der zweiten Stufe Sekunden, auf der dritten Terzen, auf der vierten Quarten u. s. w.

1. Von der Prime.

Man versteht unter der Prime zwei Töne von gleicher Größe, oder zwei Töne auf einer und ebenderselben Stufe, als c c, a a. Man bezeichnet selbe mit der Nummer 1.

Die Prime ist zweierlei, die reine, und die übermäßige. Letztere ist ein Intervall von einem kleinen halben Tone auf eben derselben Stufe, als c cis. In der Harmonie wird sie nur im Durchgange gebraucht und kömmt in keinem Akkorde vor.



Reine Prime — Uebermäßige Prime.

2. Von der Sekunde.

Die Sekunde ist ein dissonirendes Intervall von zwei Stufen. Sie ist entweder klein, groß oder übermäßig.

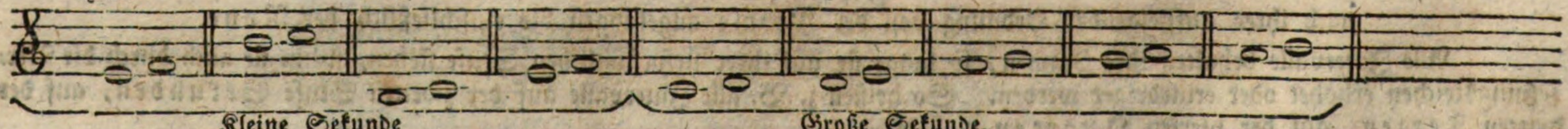
1) Die kleine Sekunde ist das kleinste diatonische Intervall oder der sogenannte große halbe Ton, als e f h c. In der harten Tonleiter ist sie Jederzeit zwischen der 3ten und 4ten, und zwischen der 7ten und 8ten Stufe. In der weichen Tonleiter aber in aufsteigender Ordnung derselben zwischen der 2ten und 3ten und 7ten und 8ten, in absteigender Ordnung aber zwischen der 2ten und 3ten, 5ten und 6ten Stufe enthalten.

2) Die große Sekunde besteht aus einem kleinen und großen halben, mithin aus einem ganzen Tone, als c d, d e, f g, g a, a h.

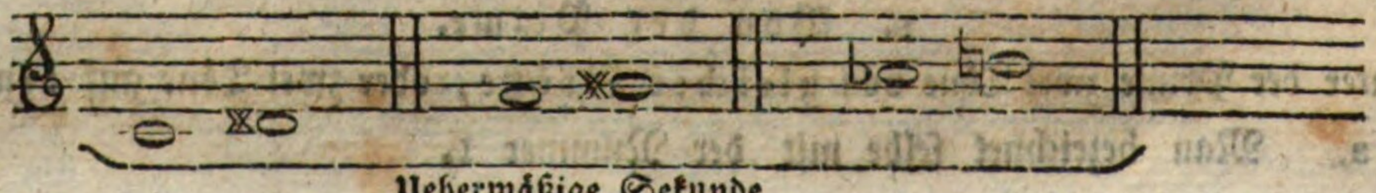
3) Die übermäßige Sekunde besteht aus einem ganzen und kleinen halben Tone, als c dis, f gis oder as h.

Die Sekunde ist das erste dissonirende Intervall, daher behaupten auch viele Theoristen, daß alle Dissonanzen ihren Grund in der Sekunde haben. Bei der Sekunde dissonirt nicht die Sekunde selbst, sondern der Grundton derselben ist das dissonirende Ende dieses Intervalls, welches daher vorbereitet und aufgelöst werden muß; und eben dadurch unterscheidet sie sich von der None, bei welcher das obere Ende gegen den Grundton dissonirt und bei welcher also auch das obere Ende vorbereitet und aufgelöst werden muß.

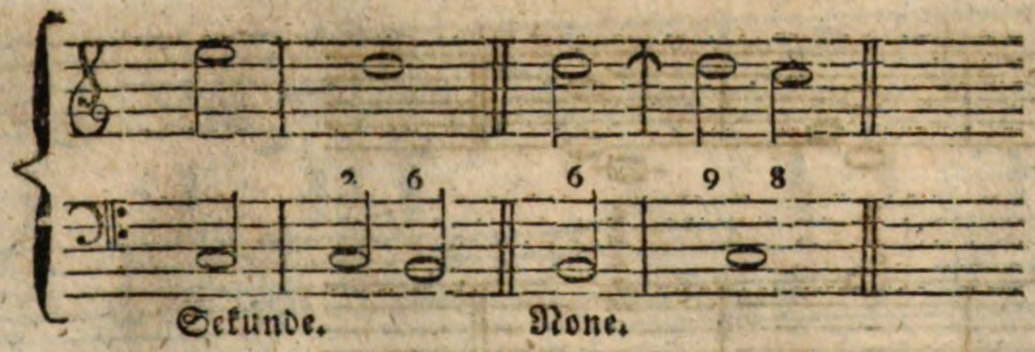
Harte — weiche Tonart.



Kleine Sekunde — Große Sekunde.

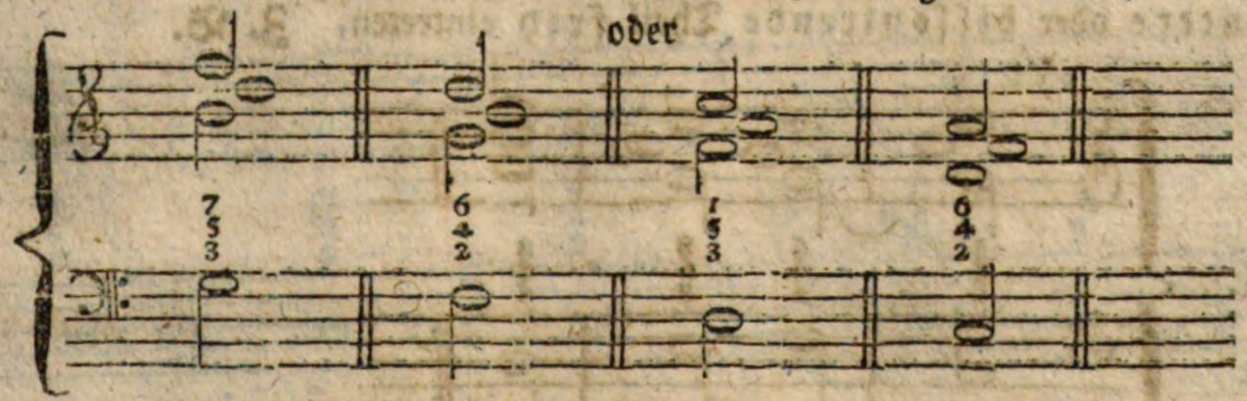


Uebermäßige Sekunde



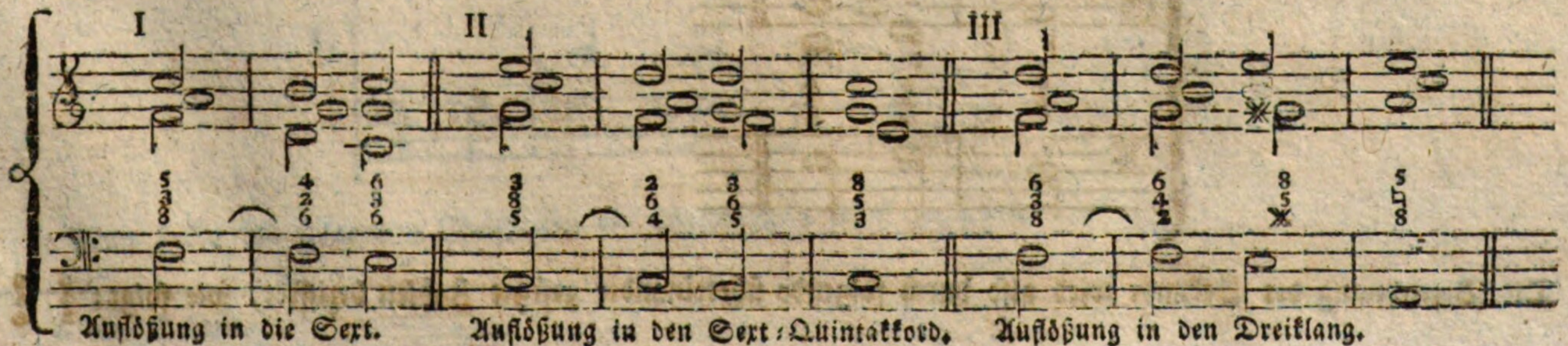
Sekundenakkord.

Es giebt mehrere Akkorde, in welchen eine Sekunde vorkommt, aber nur der ist der eigentliche, der aus Sekunde, Quarte und Sexte besteht, und die dritte Verwechslung des Septimenakkordes ist.

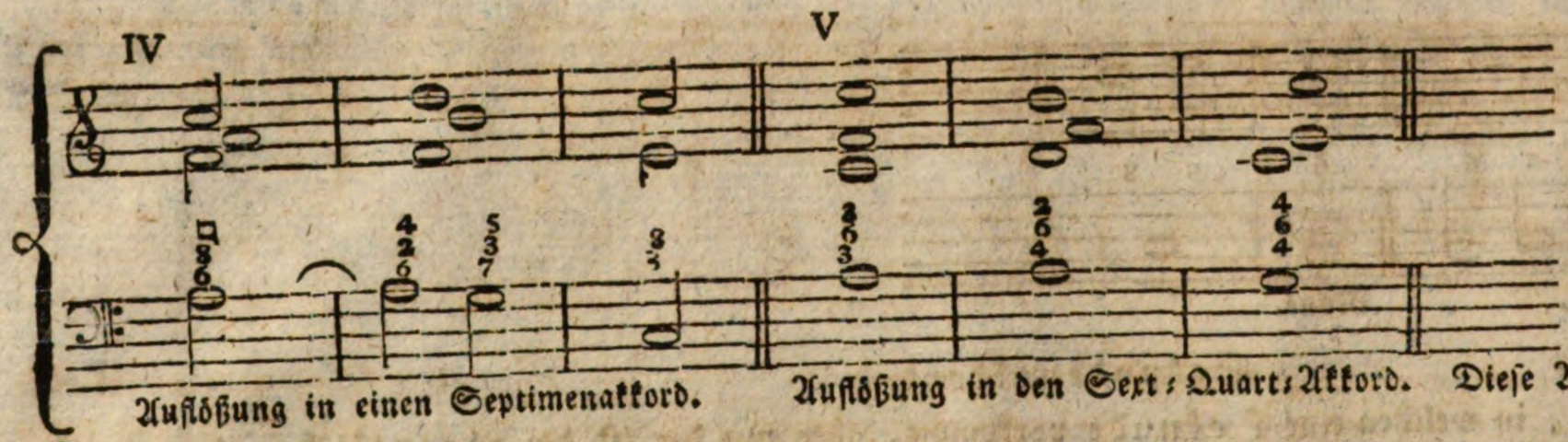


Man bezeichnet also den Sekundakkord mit der Zahl 2 oder $\frac{4}{2}$, und wenn die Quart durch ein Kreuz erhöht wird durch $\frac{4}{2}\sharp$, wenn nun auch die Sexte dieses Akkordes erhöht oder erniedriget wird, so müssen die Versetzungszeichen ausdrücklich angezeigt werden, als $\frac{4}{2}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{4}{2}$. Der übermäßige Sekundakkord bekömmt das Zeichen $\sharp\frac{4}{2}$ oder $\frac{4}{4}$.

Weil nun bei dem Sekundakkorde die Dissonanz in die Grundstimme versetzt ist, muß sie in derselben auch vorherliegen, und eine Stufe abwärts aufgelöst werden. Die Auflösung geschieht meistentheils in den Sextakkord oder in den Sext-Quintakkord, als:

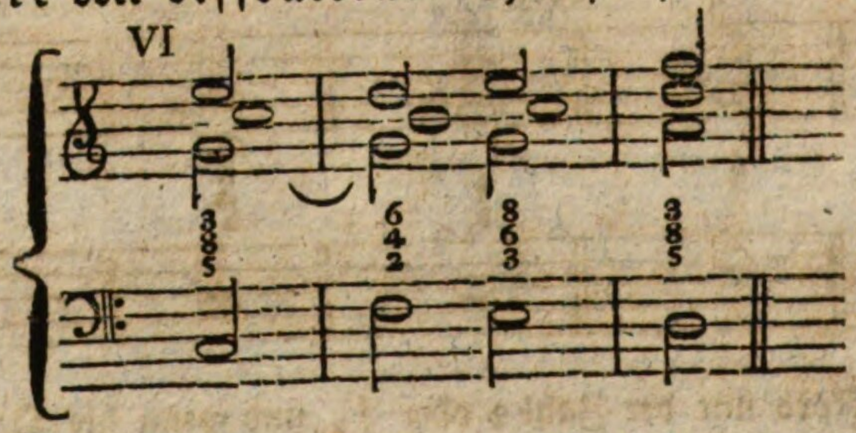


Auflösung in die Sext. Auflösung in den Sext-Quintakkord. Auflösung in den Dreiklang.

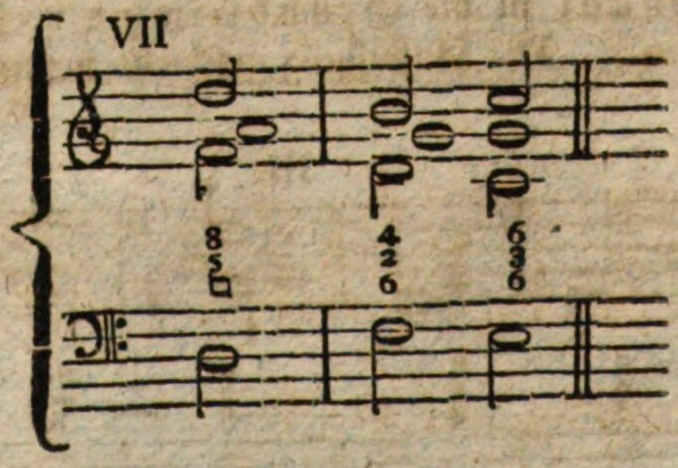


Auflösung in einen Septimenakkord. Auflösung in den Sext-Quart-Akkord. Diese Auflösung kommt seltner vor.

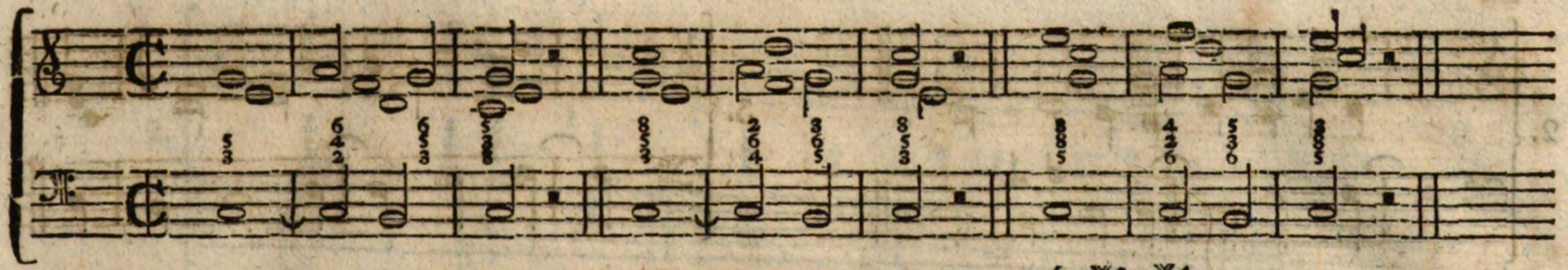
Ohne Vorbereitung kann der Sekundakkord mit der übermäßigen Quarte, wenn der obere Theil der Sekunde vorherliegt, der untere oder dissonirende Theil frey eintreten. Z. B.



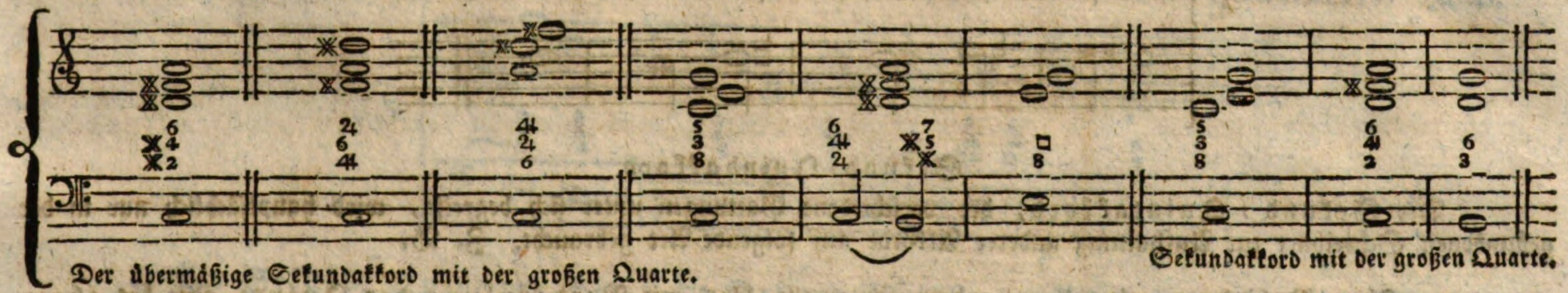
In der freien Schreibart kann dieser Sekundenakkord mit der übermäßigen Quarte, der auf die vierte Stufe der Tonica fällt, ohne Vorbereitung angeschlagen werden. Z. B.



Die Bezeichnung der Sekunde wird also durch folgende übereinander gesetzte Zahlen beziffert, wie folgt: $\frac{6}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{6}$.



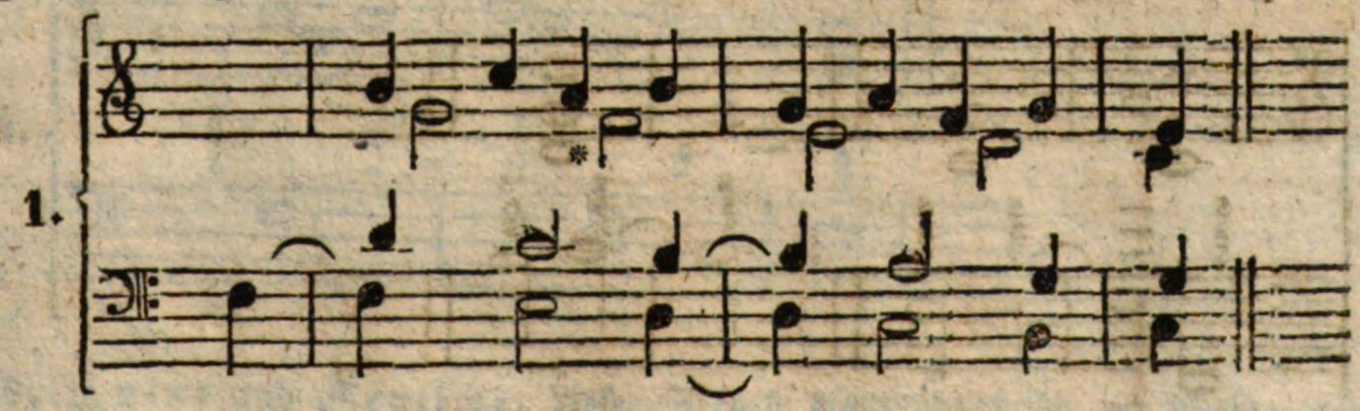
Die übermäßige Sekunde wird bezeichnet mit folgenden Zahlen: $\overset{6}{4}\overset{\times}{2}$ $\overset{\times}{6}\overset{2}{4}$ $\overset{\times}{2}\overset{4}{6}$. Die Dissonanz dieses Akkordes liegt im Basse, und ist eigentlich die aus den obern Stimmen dahin versetzte Septime, die bei ihrer Auflößung einen Grad unter sich tritt.



Der übermäßige Sekundakkord mit der großen Quarte.

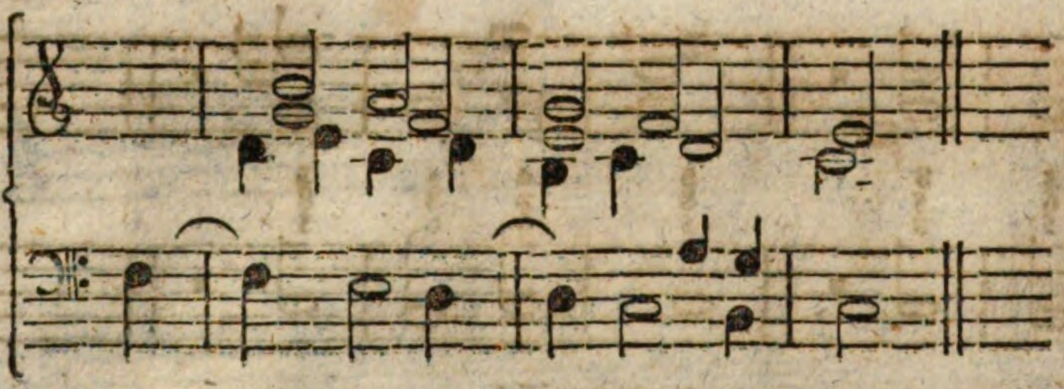
Sekundakkord mit der großen Quarte.

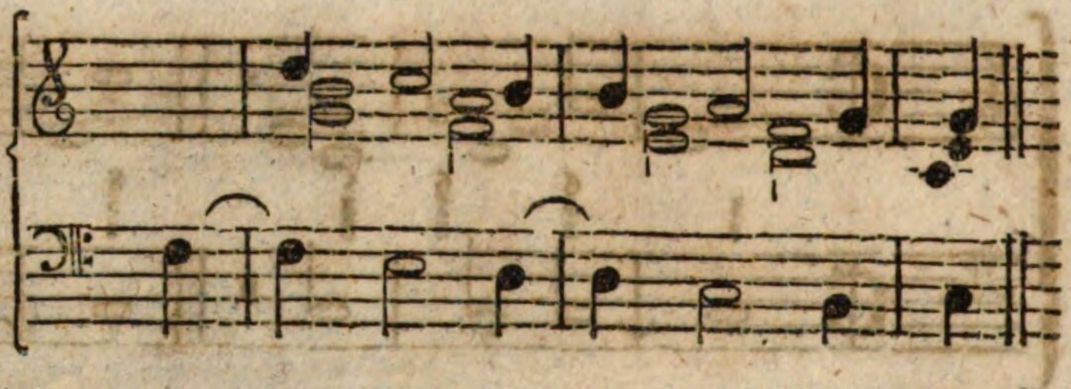
Die kleine Sekunde und die große kommen in gebundenen Sätzen oft wechselweise mit andern Akkorden vor; die gewöhnlichsten Abwechslungen sind folgende:

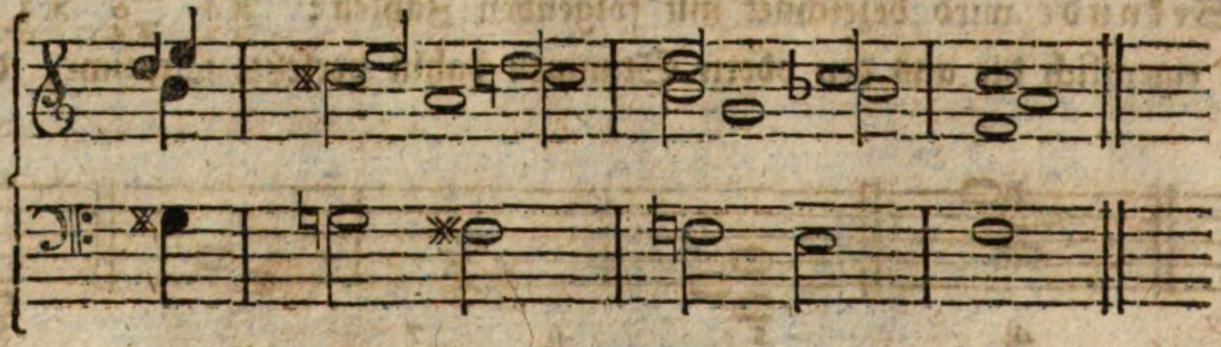


Man suche bei folgenden Beispielen die Bezifferung selbst zu setzen.

* Kleine Sekunde.

2. 

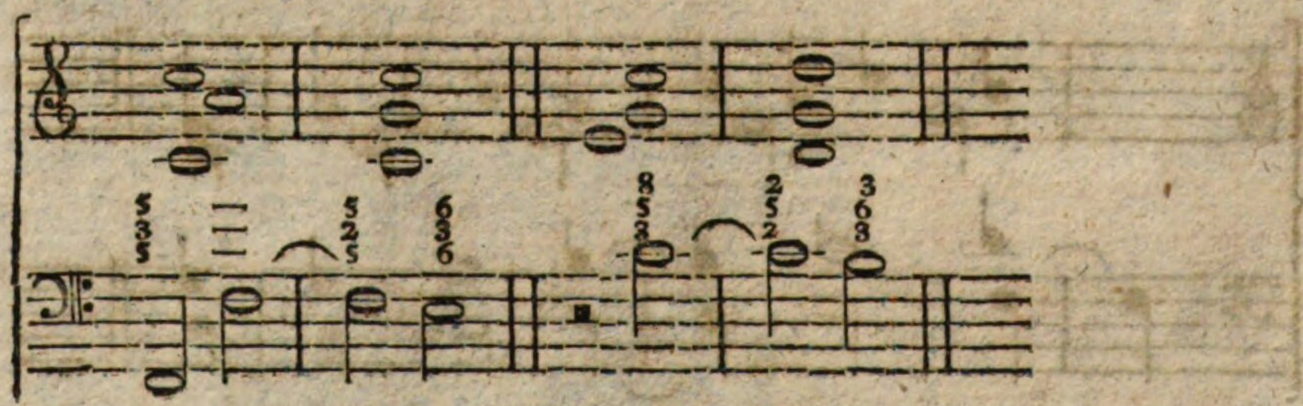
3. 

4. 

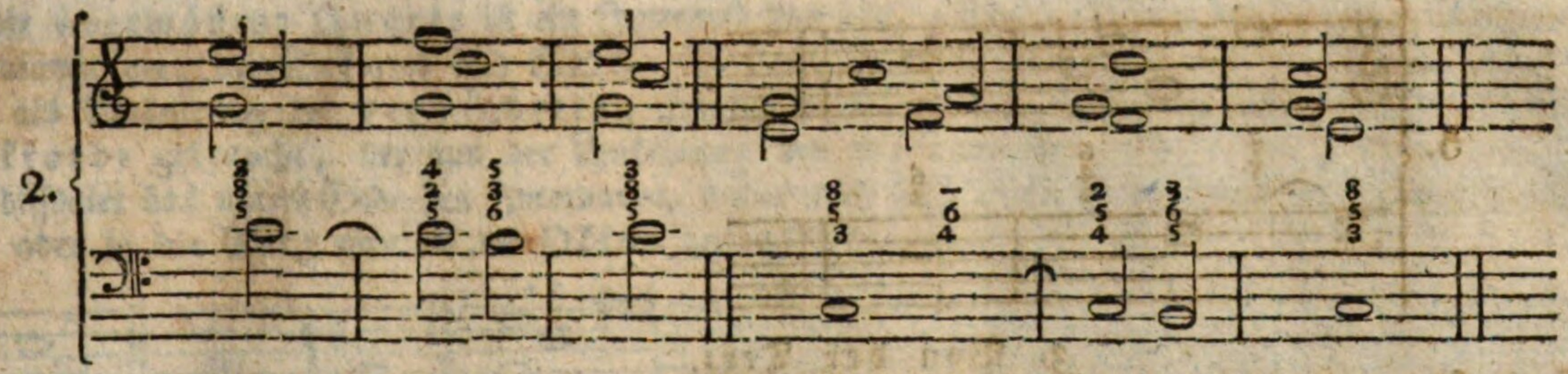
Sekund: Quindakkord.

Der Sekund: Quintakkord, der verschiedene Gattungen unter sich begreift, wird hauptsächlich nur in der gebundenen Schreibart zur Aufhaltung anderer Akkorde auf folgende Art gebraucht. Z. B.

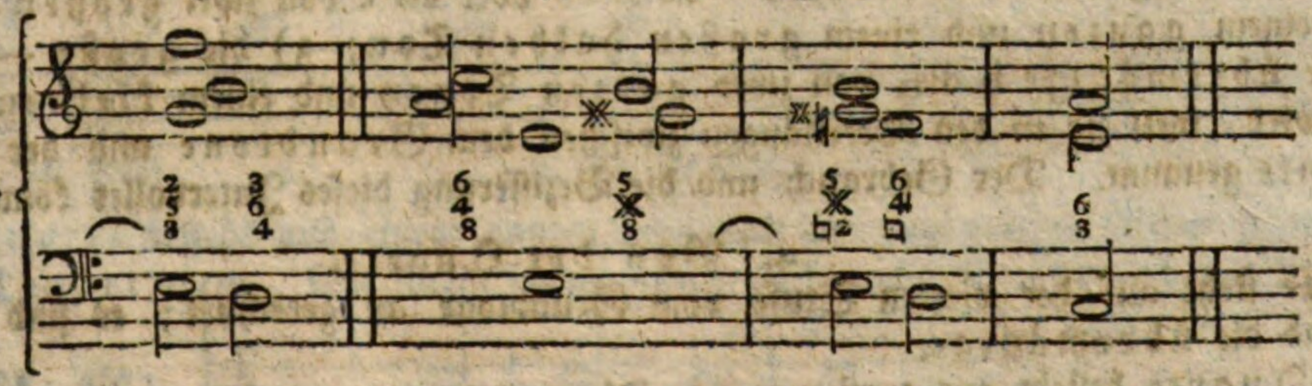
1. Ohne Verbindung mit einem andern Intervalle blos mit Verdopplung der Quinte oder des obern Endes der Sekunde, in diesem Falle ist die Sekunde groß und die Quinte rein, und er dient in gebundenen Sätzen hauptsächlich zur Aufhaltung des Sextakkordes, z. B.

1. 

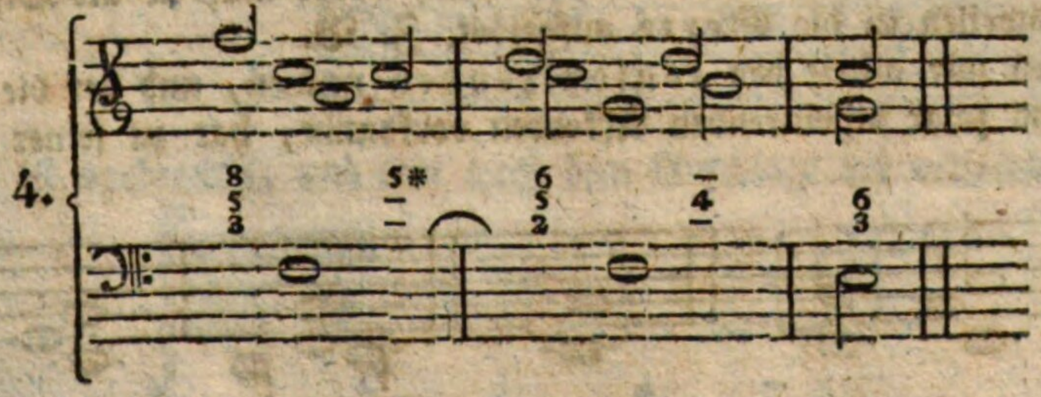
2. Wird dieser Akkord mit noch einem andern Intervallen verbunden, dann besteht er aus der Sekunde, Quinte und Quarte, die Sekund ist groß, die Quarte und Quinte aber sind rein. Dieser Satz dient zur Aufhaltung des Sext: Quintenakkords.



3. Besteht er aus Sekund, Quint und Terz. Die Sekund ist gemeiniglich klein, die Quinte rein, die Terz groß, und der Satz dient im gebundenen Stiele zur Aufhaltung des Quart-Terzenakkordes. Z. B.



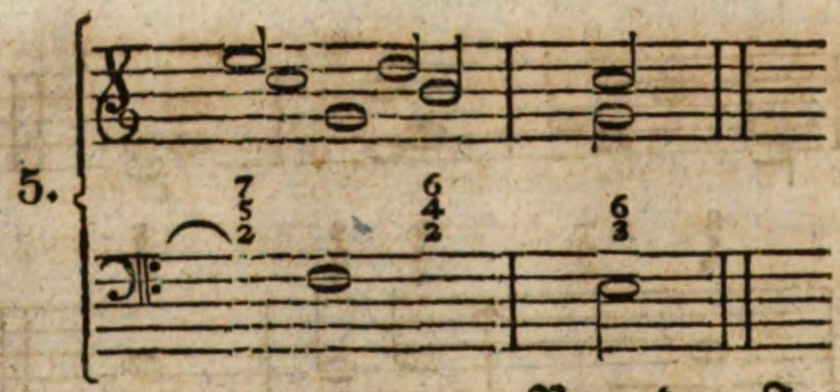
4. Aus Sekund, Quint und Sext; die Sekund ist groß, der Akkord kömmt vor, wenn die Quarte des gewöhnlichen Sekundakkords durch die Quinte aufgehalten wird.



5. Aus Sekund, Quint und Septime; dieser Akkord dient ebenfalls zur Aufhaltung des gewöhnlichen Sekundakkords, wodurch dessen Sexte aufgehalten wird.

---

* Die Quinte ist verdoppelt.

5. 

3. Von der Terz.

Die Terz ist ein Intervall auf der dritten Stufe. Sie hat in der diatonischen Tonleiter immer die dritte Seite, von welchem der sieben diatonischen Töne man sie auch abzählet, als: c e, a c, g h, e g u. s. w.

Sie ist vierfach: 1) die verminderte — cis es — oder ais c von zwei großen halben Tönen; 2) die kleine — c es — a c, von einem ganzen und einem großen halben Ton; 3) die große — c e — a cis, von zwei ganzen Tönen; 4) die übermäßige b dis, von zwey ganzen Tönen und einem kleinen halben.

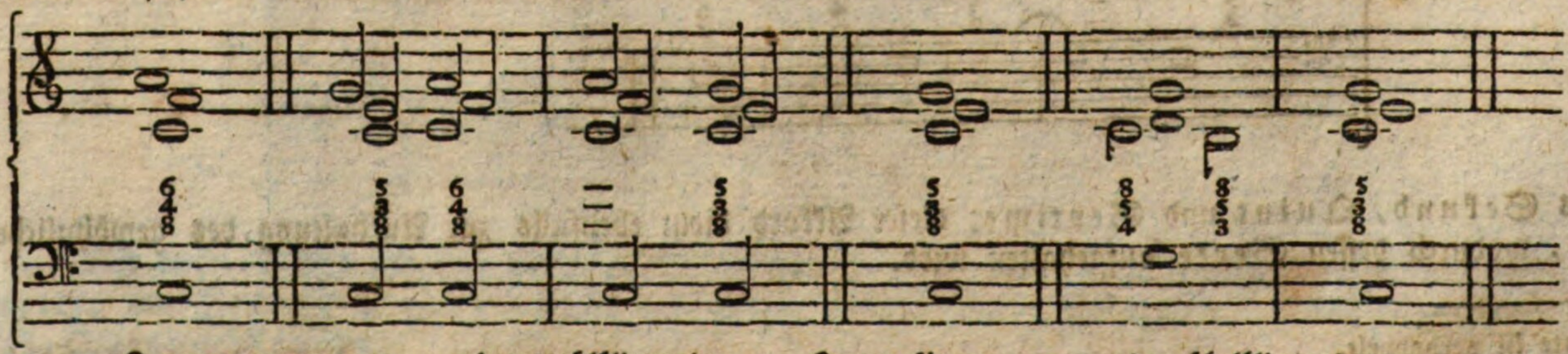
Die Terz wird, weil sie in den Dreiklängen zwischen dem Grundtone und der Quinte in der Mitte liegt, sehr oft die Mediante genannt. Der Gebrauch und die Bezifferung dieses Intervalles kömmt oben beim Dreiklange vor.

4. Von der Quarte.

Die Quarte steht auf der vierten Stufe vom Grundtone an gerechnet; es sind drei Gattungen: die verminderte, die reine und die übermäßige.

Die reine Quarte besteht aus zwei ganzen Tönen und einem großen halben Tone, als c f oder g c. Diese Quarte ist entweder wohlklingend oder übelklingend. Zu der wohlklingenden nimmt man die Sext und Oktav; zu der übelklingenden nimmt man die Quint und die Oktav, daher muß sie als Dissonant schon in der Hand liegen, und wird meistens in die Terz, bisweilen in die Sexte aufgelöst. Z. B.

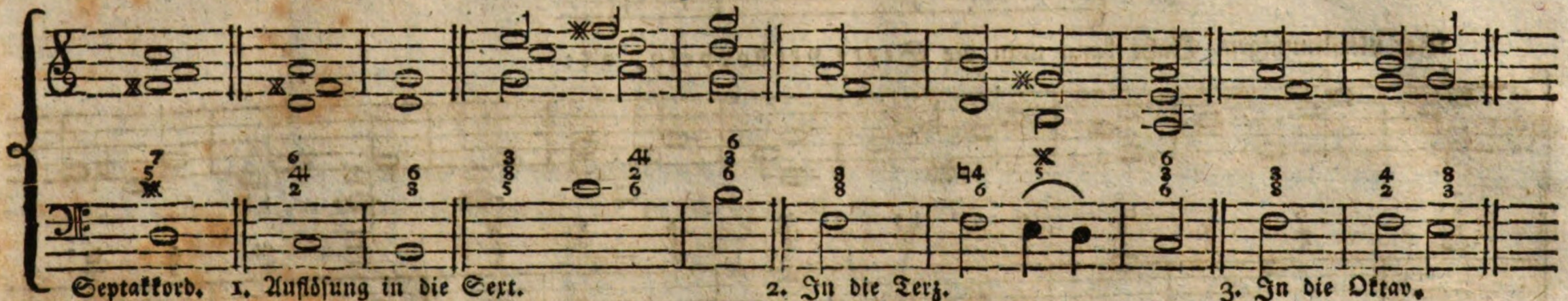
Der Quart-Sextakkord, den wir allzeit den consonirenden nennen, und der die zweite Verwechslung des Dreiklanges ist, auch noch in andern, und zwar dissonirenden Akkorden vorkommt, hat zu seiner Bezeichnung die Sexte und Oktave bei sich. *



Quart consonanz — oder wohlklingende. Quart dissonanz — oder übelklingende.

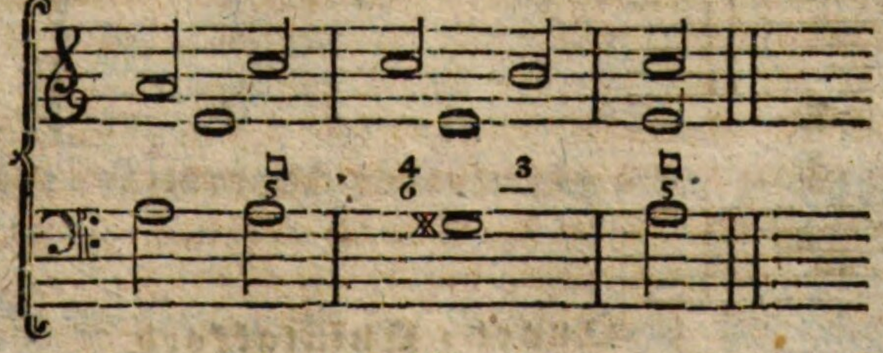
* Den Quart-Sextakkord werden wir weiter unten bei dem Sext-Quartakkord erklärt finden.

Die übermäßige Quarte ist ein Intervall von drey ganzen Tönen, daher auch Tritonus genannt. Zu dieser Quarte nimmt man die Sekund und Sext. Diese Quarte ist ein dissonirendes Intervall. In der Harmonie kömmt sie als Umkehrung der verminderten Quinte vor, und sie wird vorzüglich, und am gewöhnlichsten in dem Sekundenakkorde gebraucht, der aus der Umkehrung des wesentlichen Septimenakkordes entsteht. Bei dieser Quarte dissonirt das untere Ende des Intervalles, daher muß selbe schon in der Hand liegen und eine Stufe abwärts in die Sext oder in die Terz oder in die Oktav aufgelöst werden.

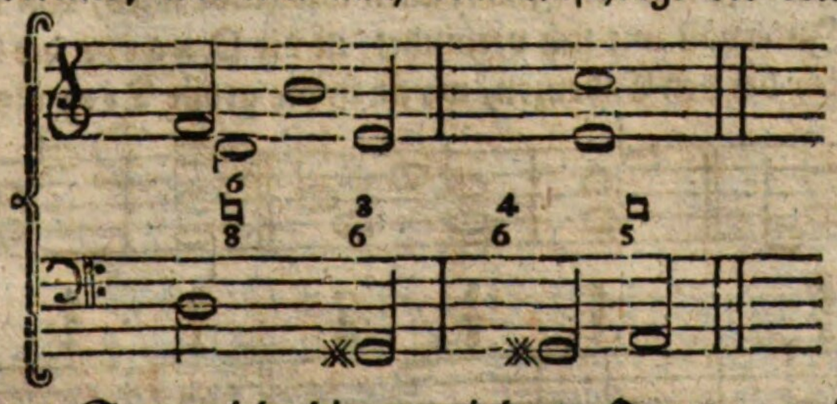


Septakkord. 1. Auflösung in die Sext. 2. In die Terz. 3. In die Oktav.

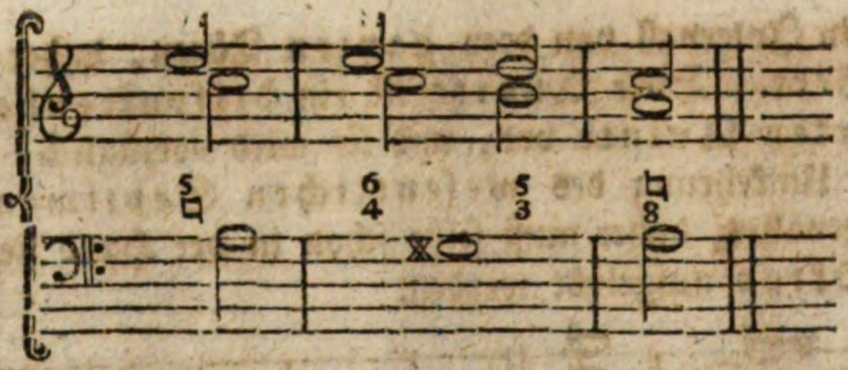
Die verminderte Quarte besteht aus einem ganzen Tone und aus zwei großen halben Tönen. Dieses Intervall ist eigentlich nur der weichen Tonart eigen. Bei ihrem harmonischen Gebrauche liegt das obere Ende derselben vorher, und geht eine Stufe abwärts, als:



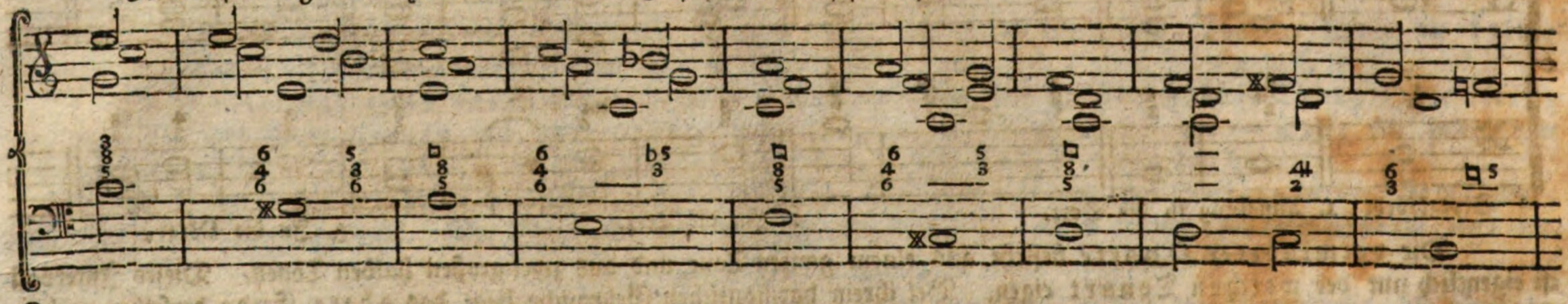
oder das untere Ende ist vorbereitet, und tritt nach dem Anschlage der verminderten Quarte eine Stufe hinauf, als:

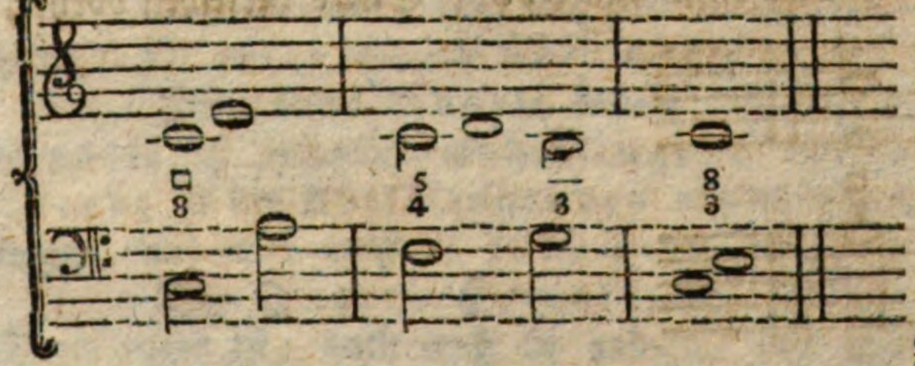


In Begleitung der kleinen Sexte wird die verminderte Quarte zur Aufhaltung des verminderten Dreiklanges auf dem unterhalben Tone der weichen Tonart gebraucht, als:



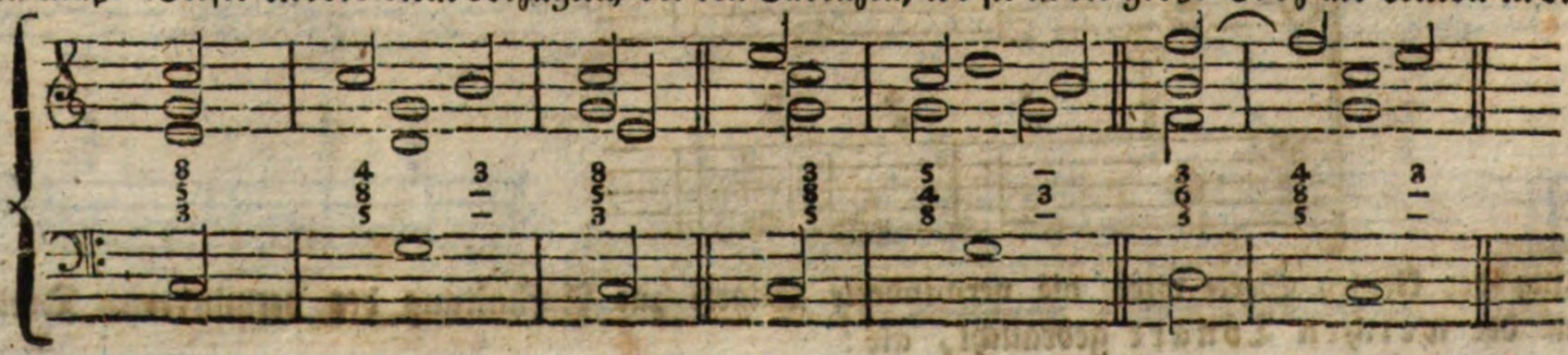
Bei vierstimmigem Satze kann man die Sexte verdoppeln, als:



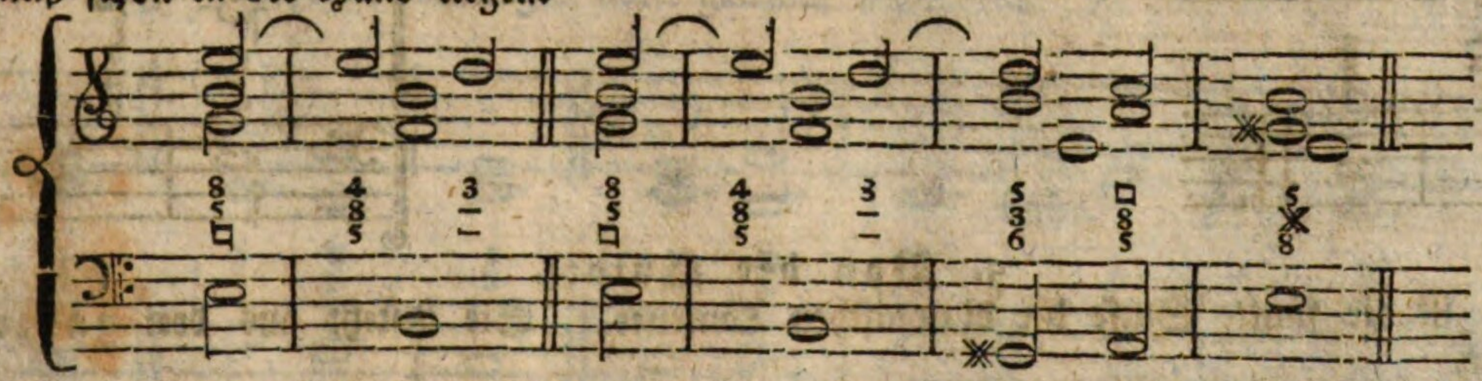


Quart = Quintakkord.

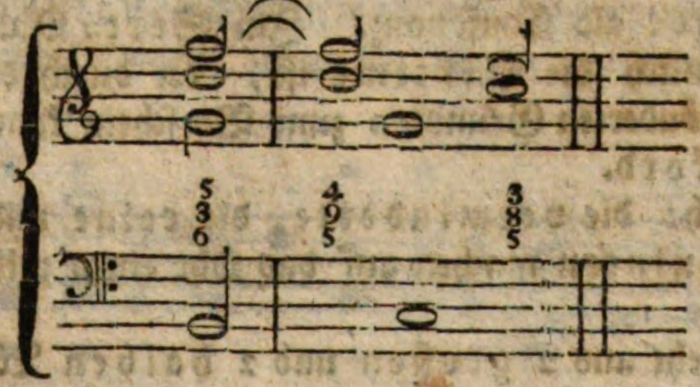
In diesem dissonirenden Akkorde, der entweder blos mit den Intervallen ausgeübt wird, von welchen er seinen Namen hat, nämlich: $\frac{5}{4}$, oder auch außer diesem noch ein anderes Intervall mit sich verbindet, ist die Quarte die Dissonanz, die vorbereitet und aufgelöst werden muß. Dieser Akkord dient vorzüglich bei den Cadenzen, wo sie in die große Terz als Leitton in die Tonica führt. Z. B.



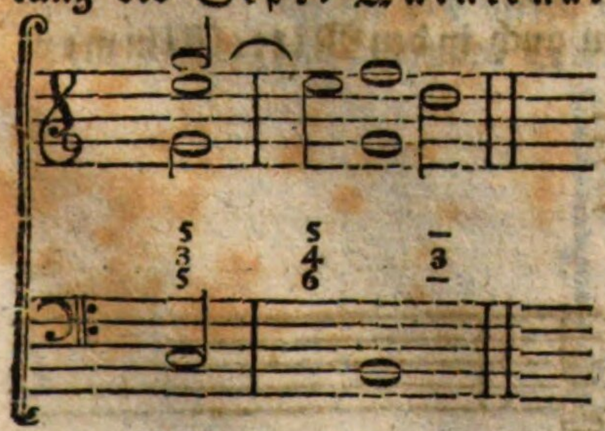
Wenn der Quart: Quintenakkord auf der 7ten Stufe der harten, oder auf der 2ten Stufe der weichen Tonart gemacht wird, so ist die Quinte vermindert; diese verminderte 5te kann in der gebundenen Schreibart frei eintreten; die 4te aber muß schon in der Hand liegen.



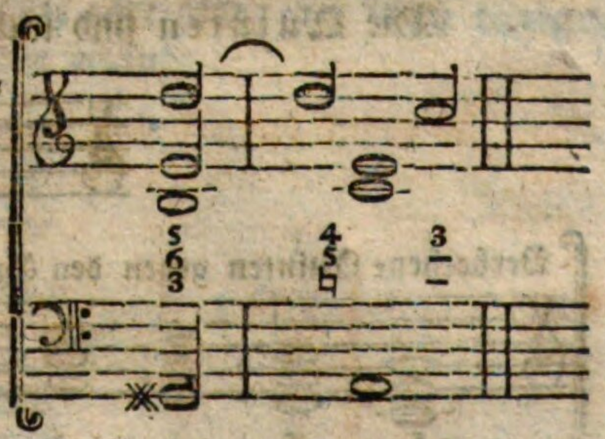
Wenn die None in diesem Akkorde vorhanden ist, muß sie ebenfalls, wie die 4te, vorherliegen, und so wird die Oktave des Dreiklanges durch die None, und die Terz durch die Quart aufgehalten.



Wenn die Sexte mit dem Quint: Quartakkord verbunden wird, gebraucht man ihn gewöhnlich zur Aufhaltung des Sept: Quintenakkords.

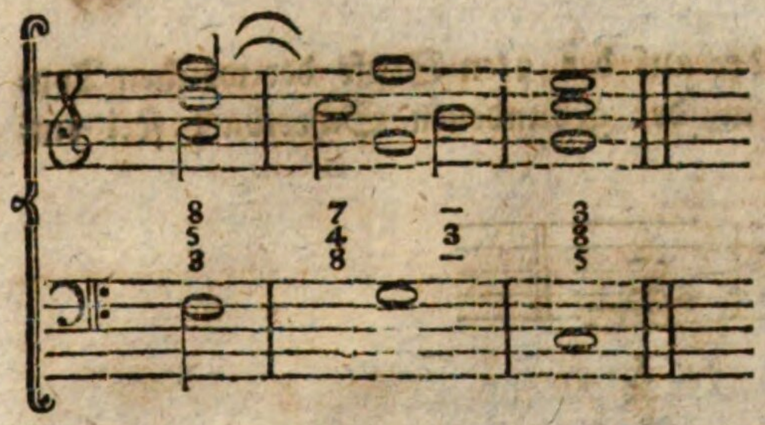


In Begleitung mit der Terz kommt der Quart: Quintenakkord sehr selten vor.

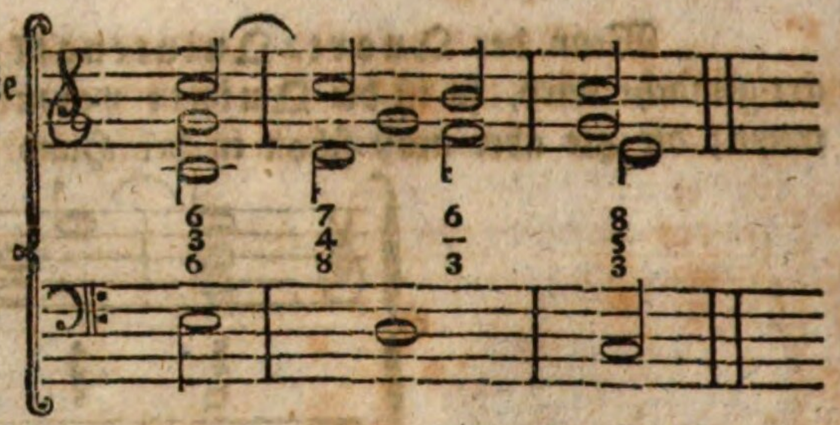


Von dem Quart: Septimenakkorde.

Dieser Akkord ist einer von denjenigen, die als zufällige Dissonanzen oder als Aufhaltungen einiger Töne aus der vorhergehenden Harmonie entstehen. Er wird entweder blos mit den Intervallen ausgeübt, von welchen er seinen Namen hat, und daher im vierstimmigen Satze der Grundton verdoppelt, oder er hat noch ein anderes Intervall bei sich. Im ersten Falle dissonirt die Quarte:



Im zweiten Falle erscheint die Quarte als Consonanz:



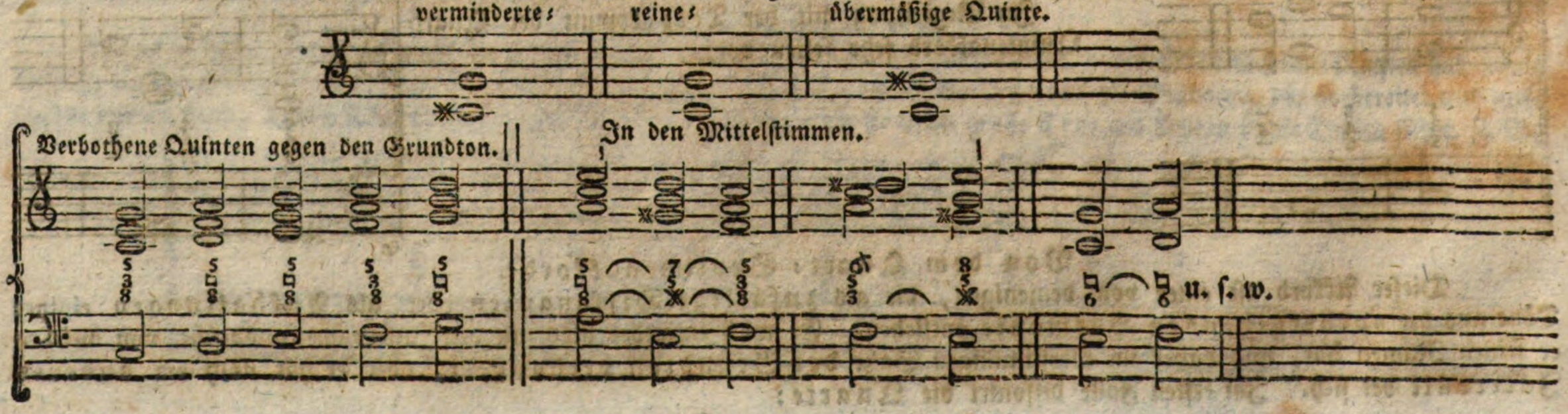
5. Von der Quinte.

Die Quinte ist die fünfte Stufe der diatonischen Tonleiter. Sie besteht aus drei ganzen Tönen und einem großen halben Tone.

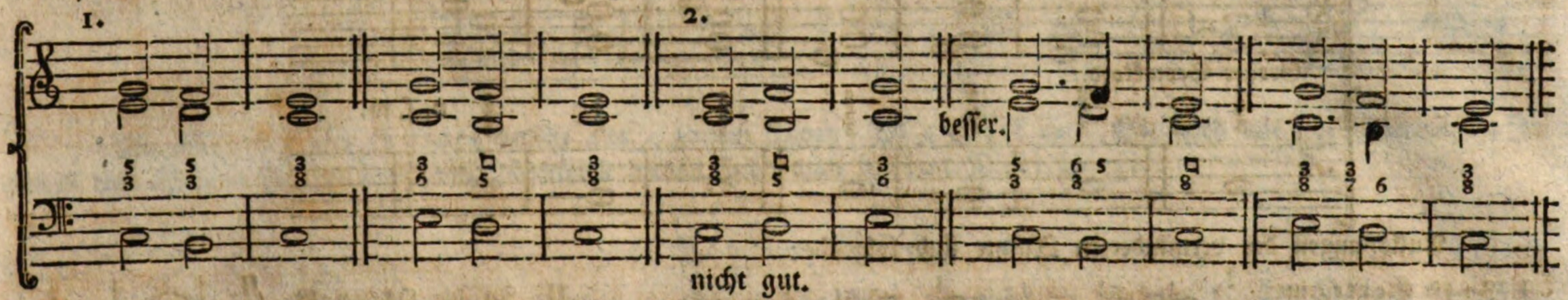
Die Quinte ist nach der Oktave die vollkommenste Consonanz, und sie bleibt in der Harmonie nicht allein als ein wesentlicher Ton des harmonischen Dreiklanges, sondern auch in dissonirenden Akkorden, z. B. in dem Septimen-, Nonen-, und Quart-Quintenakkorde als Consonanz. Im Sext-Quintenakkorde aber erscheint sie als Dissonanz, weil sie in diesem Akkorde eigentlich die Septime ist, die durch die Umwendung des Septimenakkordes in der Gestalt einer Quinte gegen den veränderten Grundton zum Vorschein kommt. Z. B. d f a c ist der Septimenakkord; f a c d der Sext-Quintakkord.

Die Quinte ist dreifach, nämlich: die verminderte, die reine und die übermäßige. Zwei oder mehr in gerader Bewegung aufeinander folgende Quinten machen auf das Ohr einen widrigen Eindruck; daher sind sie als ein Hauptfehler gegen den Satz verbothen.

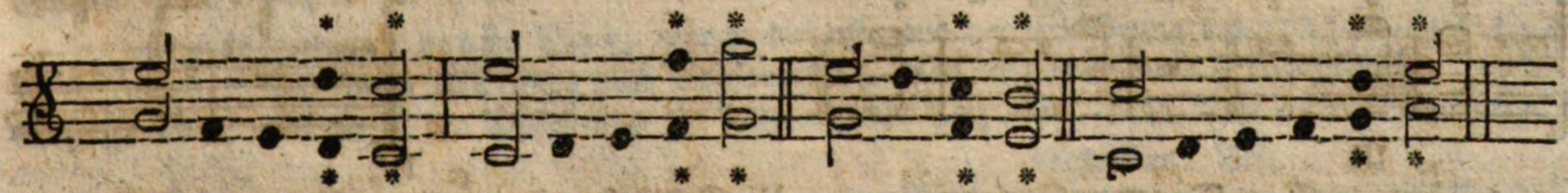
Die verminderte Quinte besteht aus 2 großen und 2 halben Tönen in 5 Stufen, als cis g, a es.
Die reine Quinte hat 3 ganze und einen großen halben Ton in fünf Stufen: c g, a e.
Die übermäßige Quinte besteht aus 4 ganzen Tönen in fünf Stufen: c gis, f cis.
Die Quinten sind nicht nur verbothen in Verbindung mit dem Grundtone, sondern auch in den Mittelstimmen.



1) Man kann von einer reinen Quinte in eine falsche, d. h. in eine verminderte, sowohl in den äußern, als in den Mittelstimmen fortschreiten; 2) nicht wohl aber von einer falschen in eine reine Quinte übergehen, obwohl ältere Theoristen dergleichen Fortschreitungen nicht gänzlich verwerfen. Z. B.

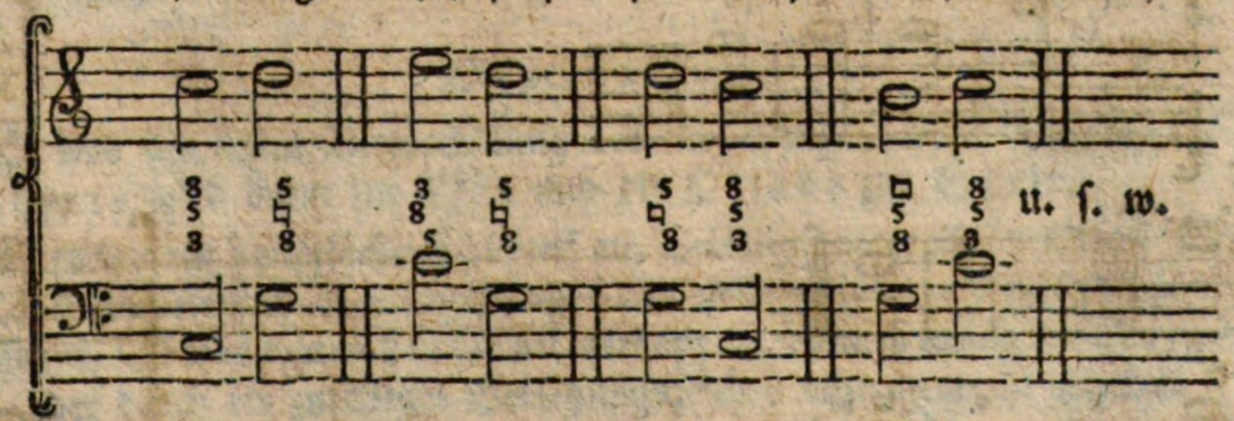


Die Regel verbiethet auch in den äußersten Stimmen die sogenannten verdeckten Quinten und Oktaven, nämlich diejenigen, welche erst zum Vorschein kommen, wenn der Raum zwischen den beiden Intervallen mit Noten ausgefüllt wird.



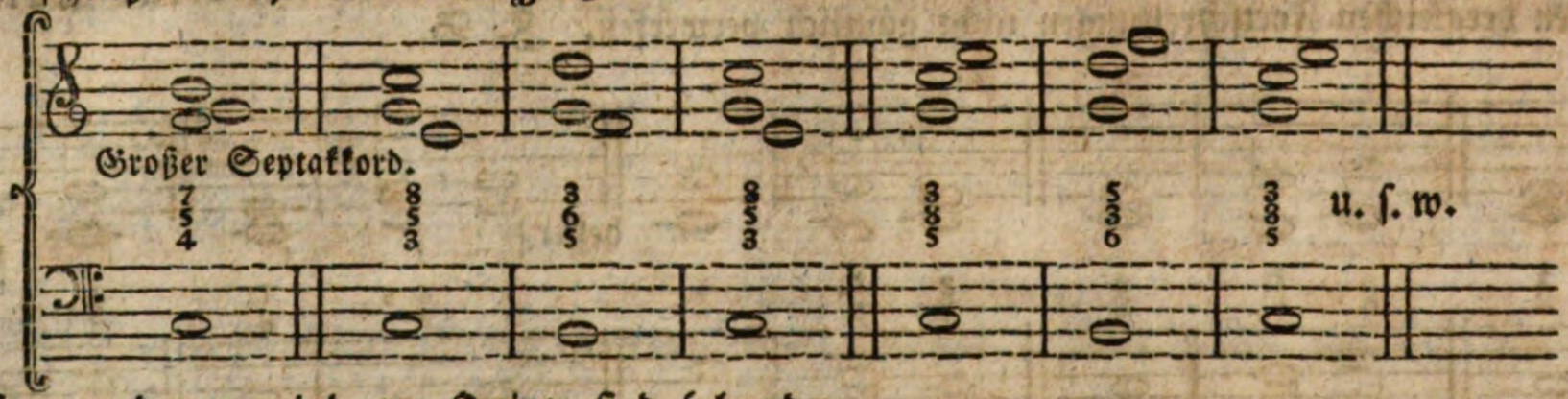
Die Oktaven und Quinten sind mit Sternchen bemerkt.

Wenn bey diesen verdekten Quinten und Oktaven die Oberstimme eine Stufe steigt oder fällt, der Baß dagegen aber einen Quart- oder Quintensprung macht, so sind sie allenthalben ohne Ausnahme erlaubt.



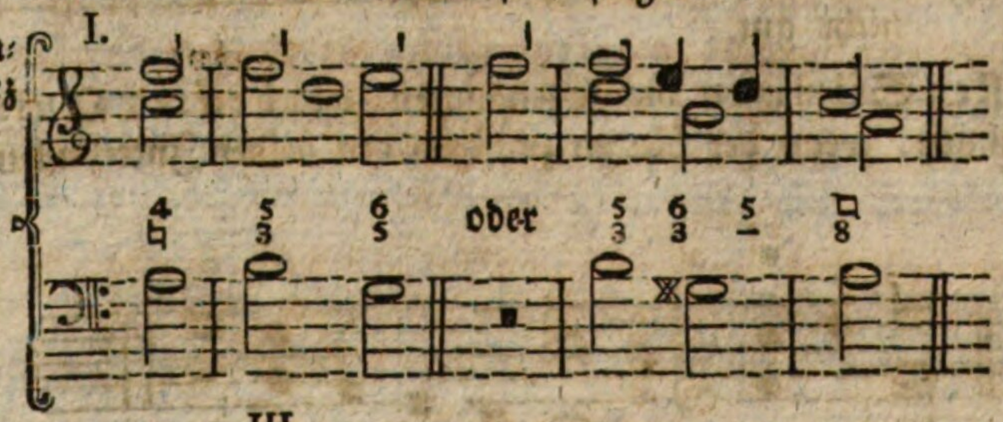
Die verminderte Quinte hat zwei ganze und zwei große halbe Töne, als: h f, fis c. Sie muß im Sext-Quintenakkorde, wo sie als die eigentliche Dissonanz erscheinet schon in der Hand liegen, und eine Stufe abwärts aufgelöst werden. Man nennt sie auch die falsche Quinte; daher hat der Quint-Sextakkord, in welchem

sie vorkommt, den Namen des Akkords der falschen Quinte, welcher Akkord auf der großen Septime des Tones, in welchem man schließen will, vorkommt. Z. B.

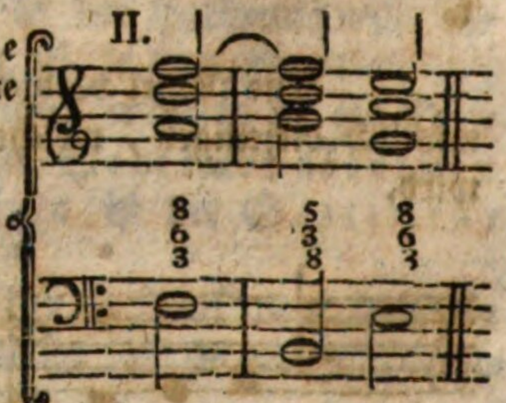


Auflösungen der verminderten Quinte sind folgende:

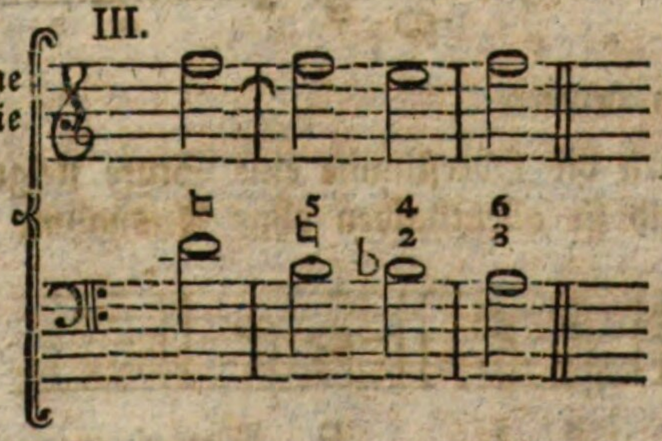
I. In die Sexte, indem der Baß eine Terz abwärts geht.



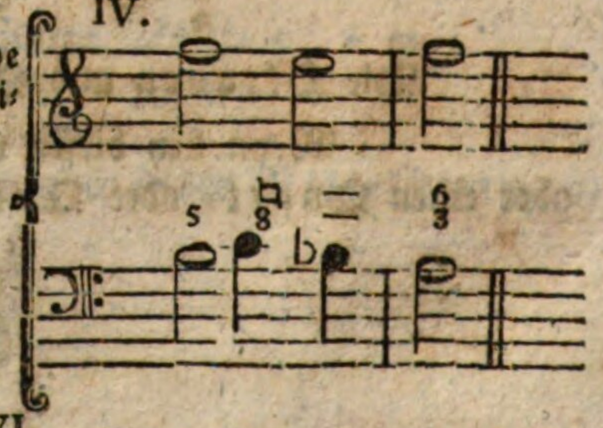
II. In die Oktave wenn der Baß eine 4te steigt oder eine 5te fällt.



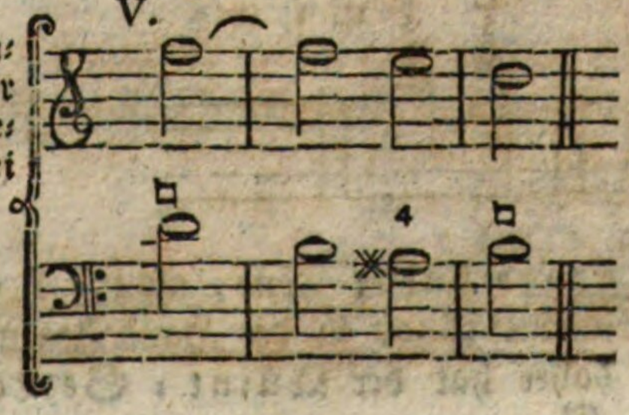
III. Vermittels der Vorausnahme einer durchgehenden Note in die übermäßige Quart.

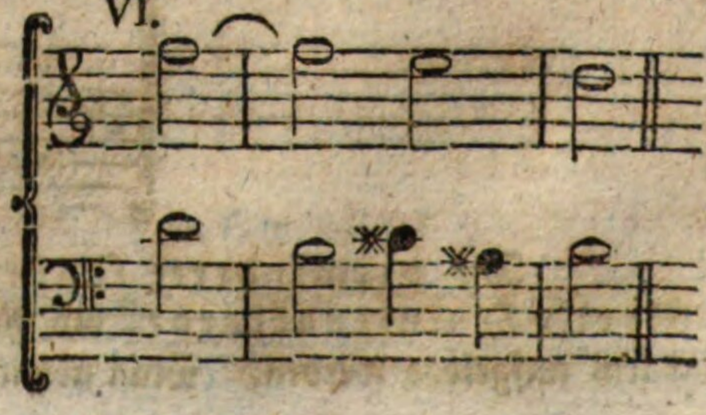


IV. Der vorhergehende Satz sollte eigentlich heißen, wie folgender:

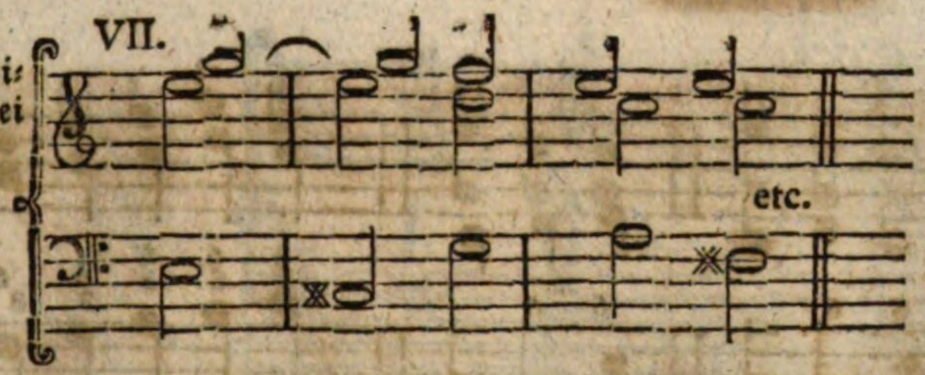


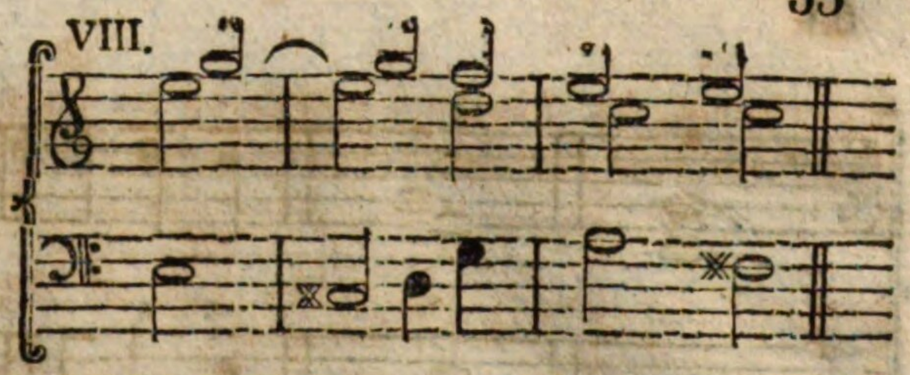
V. In eine verminderte Quinte. Dieser Satz sollte eigentlich gebraucht werden wie bei Nro. VI.





VII. In die Septime anstatt so, wie bei Nro. VIII.



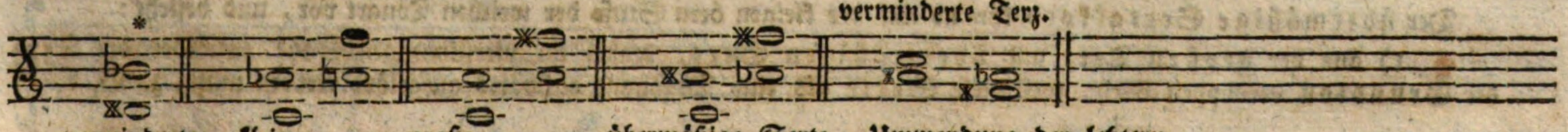


Die übermäßige Quinte besteht aus 4 ganzen Tönen, als c gis, f cis. Sie wird wie jedes übermäßige Intervall eine Stufe aufwärts aufgelöst. Beispiele hievon findet man bei dem Dreiklange.

6. Von der Sexte.

Die Sexte ist der 6te Ton der Tonleiter. Sie ist dreifach, nämlich: die **kleine**, die große, und die übermäßige Sexte. Die kleine aus 3 ganzen und 2 großen halben Tönen, als c as, a f. Die große aus 4 ganzen und einem großen halben Ton, als c a, a fis, und die übermäßige Sexte besteht aus 5 ganzen Tönen in sechs Stufen, als c ais, as fis.

Die kleine und große Sexte, wovon die erste aus der Umkehrung der großen, und die zweite aus der kleinen Terz entsteht, sind ihrem Ursprunge nach Consonanzen, weil sie gegen ihren Grundton allzeit consonirend sind; die übermäßige aber, weil sie in der Umkehrung zur verminderten Terz wird, kann nicht wohl für eine Consonanz gehalten werden.



verminderte* kleine große übermäßige Sexte. Umwendung der letztern.

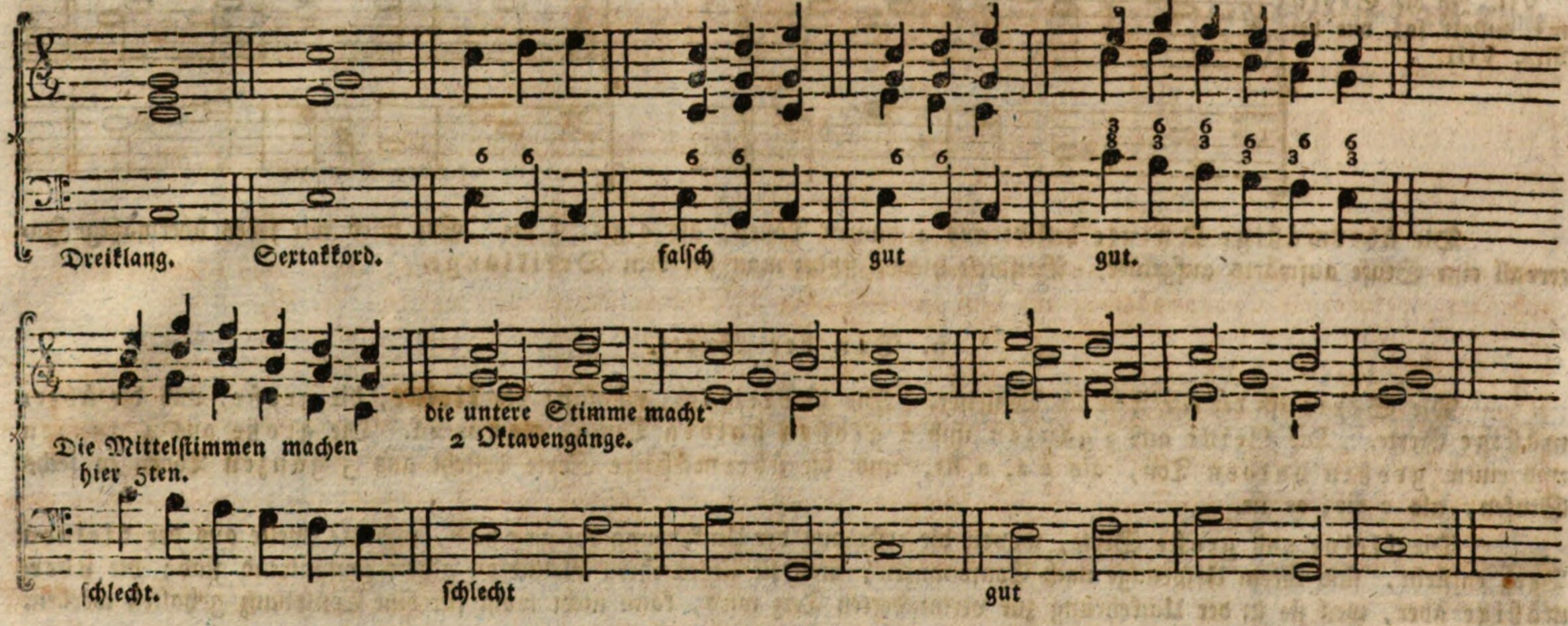
Sextenakkord.

Dieser Akkord entsteht aus der ersten Verwechslung des Dreiklangs, wenn nämlich die Terz desselben zum Grundtone genommen wird; die Quinte wird dann zur Terz und die Oktave zur Sexte.

Im vierstimmigen Satz kommt es hauptsächlich darauf an, welches Intervall bei diesem Akkorde am schiklichsten verdoppelt werde, damit nicht verbothene oder unmelodische Fortschreitungen entstehen. Manchmal wird die Terz, manchmal die Sexte verdoppelt. Um hierinn sicher zu gehen, soll man keinen Leiteton verdoppeln, eben so wenig die Sexte oder Terz, die ein Leiteton eines folgenden Tones ist, oder durch ein zufälliges Versetzungszeichen dazu gemacht worden.

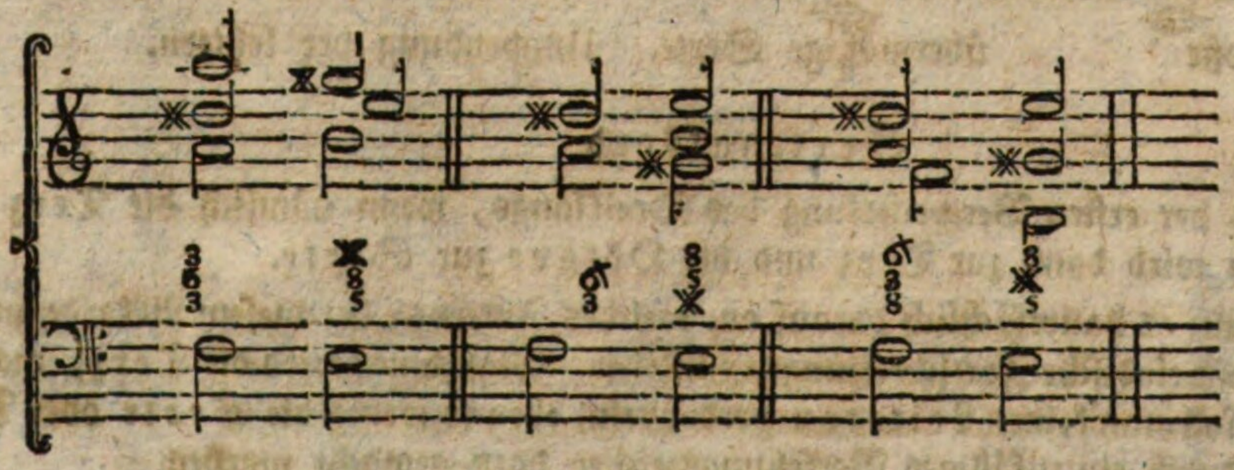
---

* Ist nicht gebräuchlich.

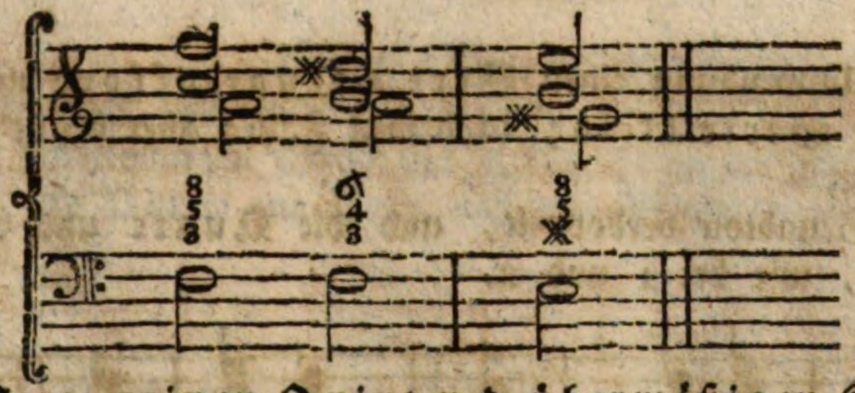


Der übermäßige Sextakkord kömmt auf der kleinen 6ten Stufe der weichen Tonart vor, und besteht:

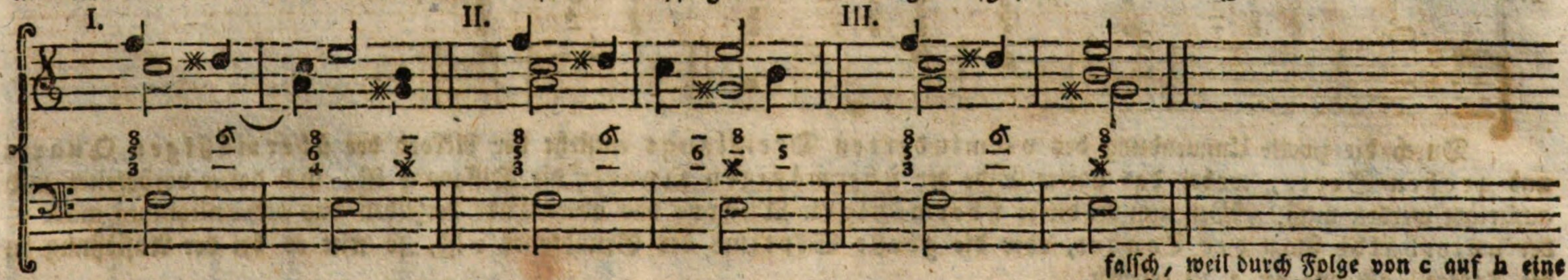
1) aus der großen Terz und übermäßigen Sext, wobei im vierstimmigen Satze entweder die Terz oder der Grundton verdoppelt wird, weil diese Sexte als eine Dissonanz aufwärts aufgelöst werden muß, z. B.



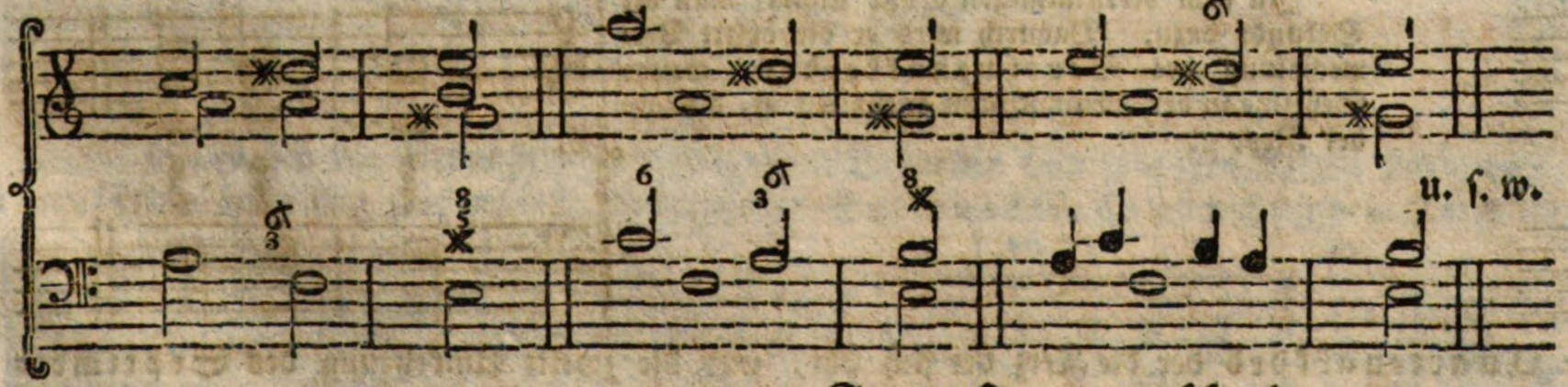
2) Aus der großen Terz, übermäßigen Quarte und übermäßigen Sexte, f a h dis, und auf diese Art ist er die zweite Umkehrung des Septimenakkordes h dis f a. Bei dem Gebrauche dieses Akkordes bleibt die übermäßige Quart auf ihrer Stufe liegen.



3) Aus der großen Terz, reinen Quint und übermäßigen Sext, als f a c dis, und in diesem Falle wird er als Sext = Quintenakkord von dem Septimenakkorde dis f a c hergeleitet, dabei muß entweder die Terz und Quinte oder die Quinte allein auf dem nachfolgenden Dreiklange aufgehalten werden. Z. B.

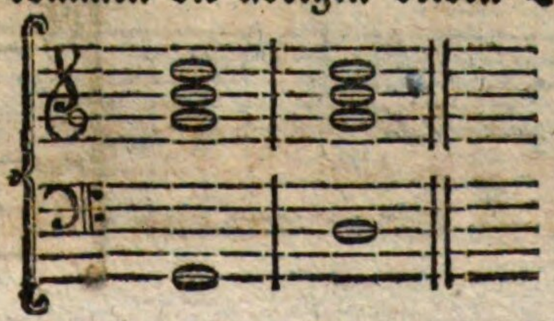


falsch, weil durch Folge von c auf h eine Quinte entsteht.



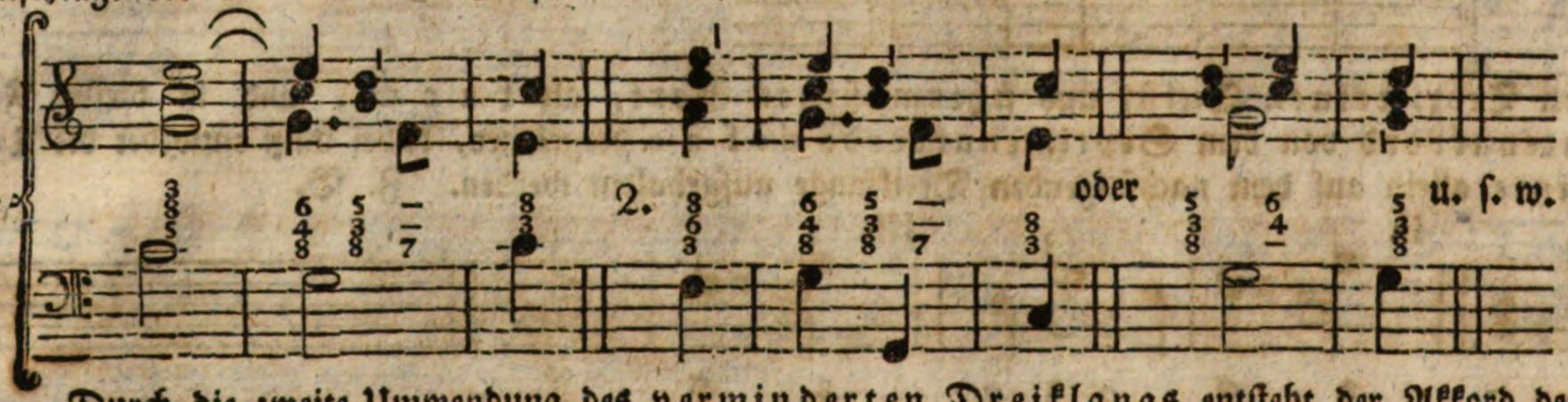
Sext = Quartenakkord.

Dieser Akkord besteht aus dem Grundtone, Quarte und Sexte. Er ist die zweite Verwechslung des Dreiklangs, wenn nämlich die Quinte des Dreiklangs in den Baß gesetzt wird, so kommen die übrigen beiden Töne desselben in eine solche Lage, daß sie gegen den Grundton eine Quart und Sexte machen.

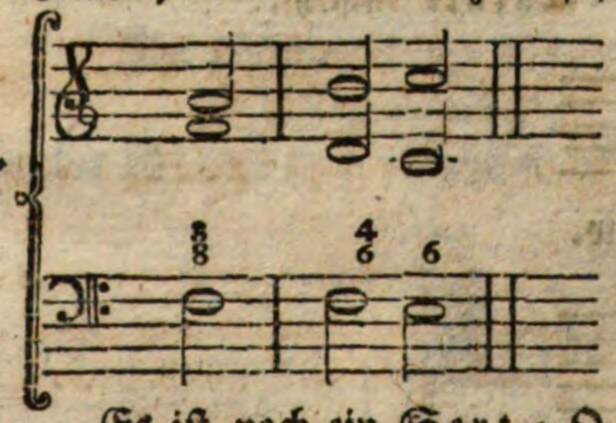


Der harte Dreiklang giebt bei der Umwendung einen Sext = Quartakkord mit der großen Sexte, bei der Umwendung des weichen Dreiklangs wird die Sexte klein; in beiden Fällen aber bleibt die Quarte rein, weil sie aus der Umkehrung der reinen Quinte entsteht.

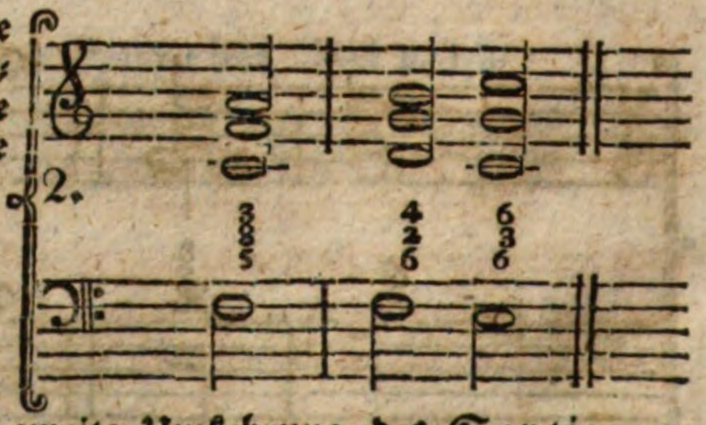
Im vierstimmigen Satze wird der Grundton verdoppelt, und die Quart und Sexte folgen nach geschehenem Anschlage des Akkordes eine Stufe abwärts, wie bei 1 und 2.



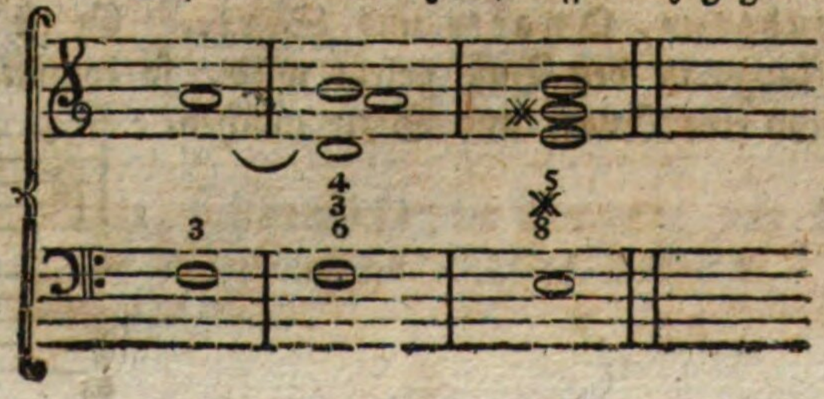
Durch die zweite Umwendung des verminderten Dreiklangs entsteht der Akkord der übermäßigen Quarte und großen Sexte, wobei das untere Ende der übermäßigen Quarte die Dissonanz ist, und daher vorbereitet und aufgelöst werden muß. Weil nun bei dieser übermäßigen Quarte das obere Ende derselben das subsemitonium modi — der unterhalbe Ton der Tonart, oder die große Septime des Grundtones c ist, so tritt es bei der Auflößung in die Tonica, als wie bei 1 zu ersehen.



In dem vierstimmigen Satze nimmt man die Sekunde dazu. Dadurch wird er die dritte Verwechslung des Septimenakkordes, welche Septime in der Grundstimme enthalten ist, als wie bei Nro. 2.

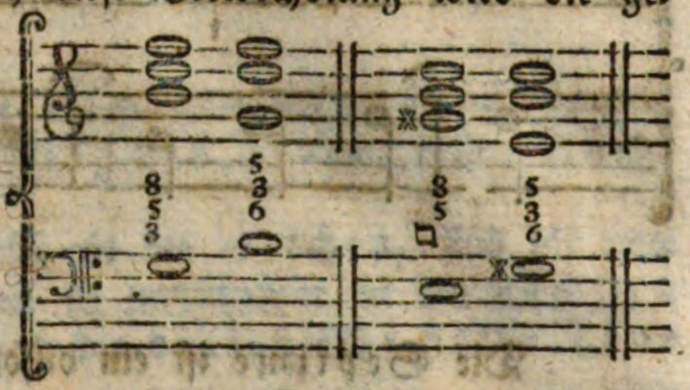


Es ist noch ein Sext = Quartenakkord der die Terz bei sich hat, und die zweite Umkehrung des Septimenakkordes h d f a ist, bei welchem die Septime a als Hauptdissonanz gegen den Baß in der Gestalt der Terz erscheint.

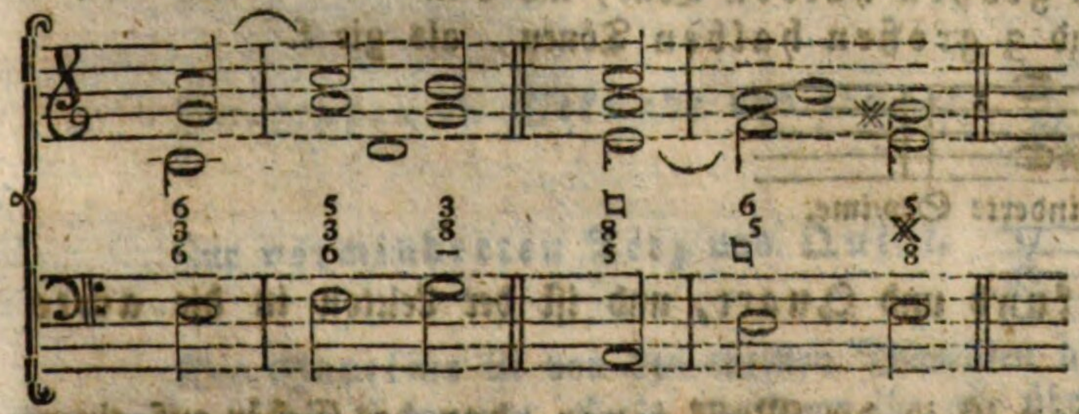


Sext-Quintenakkord.

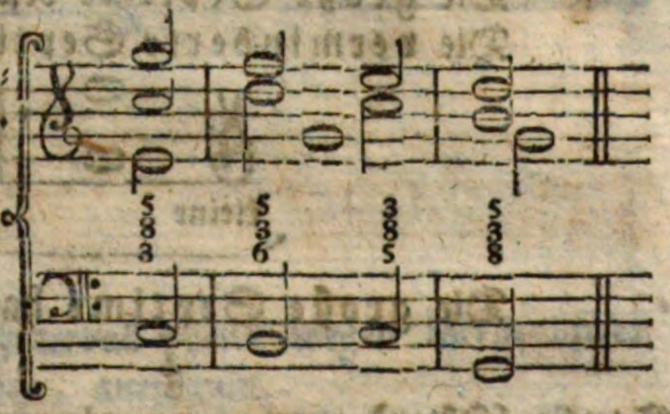
Dieser Akkord entsteht aus der Umwendung des Septimenakkordes, wenn nämlich die Terz desselben in die Grundstimme gesetzt wird. Im vierstimmigen Satze hat er die Terz bei sich. Durch diese Verwechslung wird die gewesene Septime zur Quinte, die Quinte zur Terz und der Grundton zur Sext



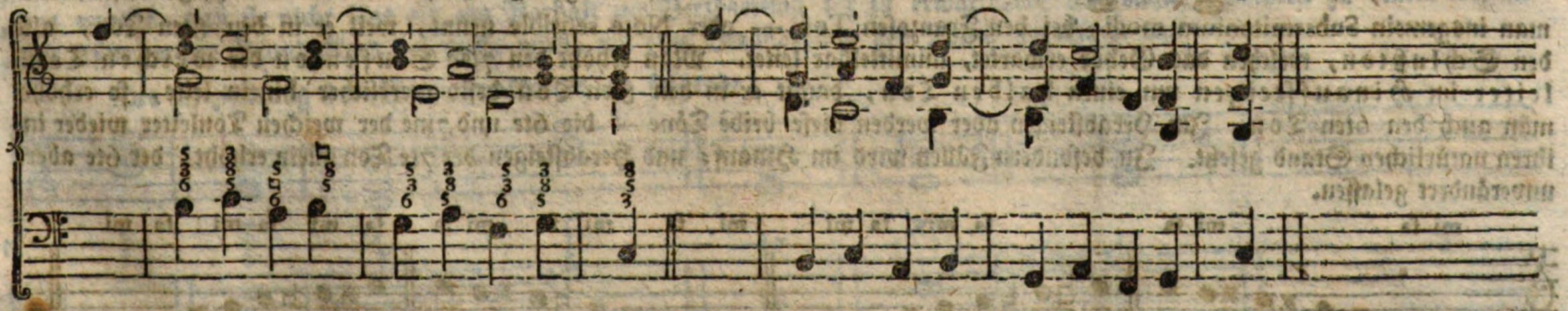
Man bezeichnet diesen Akkord mit $\frac{6}{5}$. Die Quinte ist in diesem Akkorde die Dissonanz, muß in der strengen Schreibart schon in der Hand liegen und eine Stufe abwärts aufgelöst werden, wie folgende Beispiele zeigen werden.



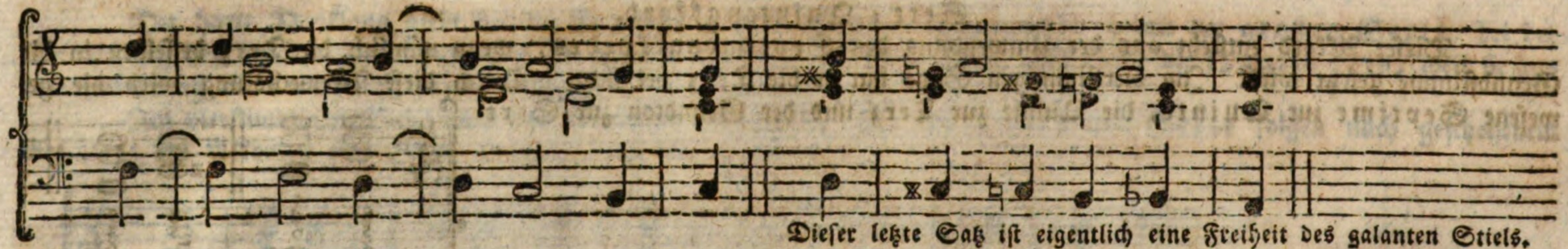
Dieser Sext-Quintenakkord kann auch frey eintreten.



Wenn sich die Grundstimme in steigenden Sekunden und fallenden Terzen fortbewegt, so kömmt der Sext-Quintenakkord bisweilen mit dem Dreiklange oder Sextenakkorde abwechselnd in Form einer Progression vor.



Zuweilen wechselt dieser Akkord auf gebundenen Baßnoten mit dem Sekundenakkorde ab, z. B.

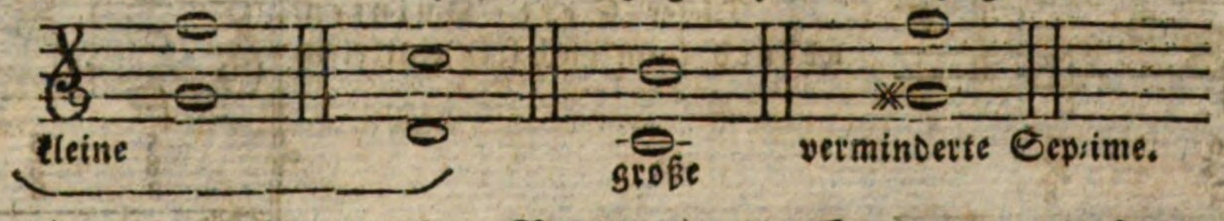


Dieser letzte Satz ist eigentlich eine Freiheit des galanten Stiels.

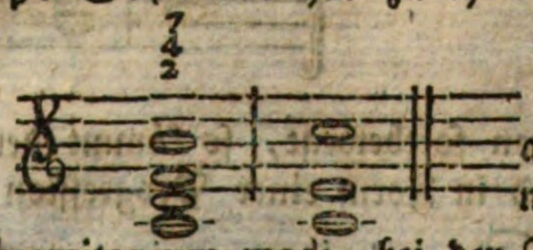
7. Von der Septime.

Die Septime ist ein dissonirendes Intervall von 7 Stufen, und ist selbe dreifach, nämlich: die kleine, große und verminderte Septime.

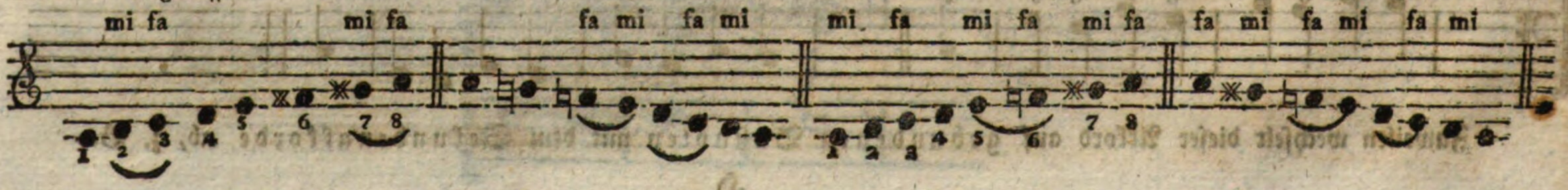
Die kleine Septime besteht aus 4 ganzen und 2 großen halben Tönen, als g f, d c.
Die große Septime besteht aus 5 ganzen und einem großen halben Tone, als c h.
Die verminderte Septime besteht aus 3 ganzen und 3 großen halben Tönen, als gis f.



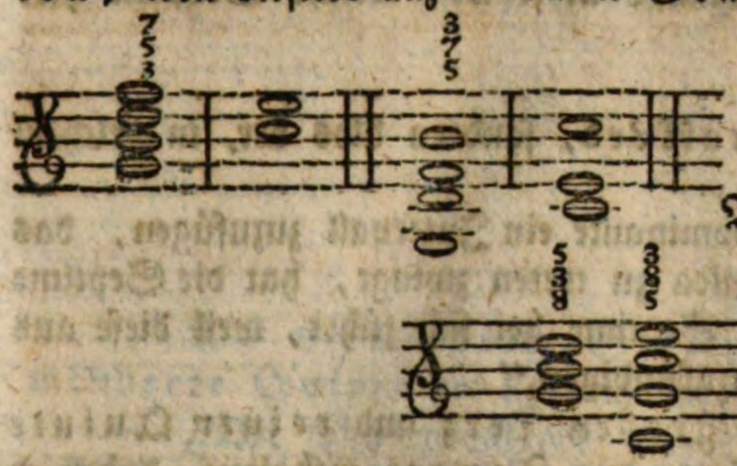
Die große Septime hat zu ihrer Begleitung die Sekund und Quart, und ist der Leitton in die achte Stufe (Oktav)



Leit- oder Leiteton ist in der Musik jener, der das Gehör auf einen andern Ton leitet, oder das Gefühl desselben zum Voraus erwecket. Unter mehrern andern Leittönen ist die große Septime der Vorzüglichste, den man insgemein Subsemitonium modi, bei den Franzosen Ton — oder Note sensible nennt, weil er in den 8ten Ton, als den Schlußton, welchen das Gehör erwartet, unmittelbar leitet. Man erhöht den 7ten Stufenton der weichen Tonleiter im Hinaufsteigen um einen halben Ton, damit er in den 8ten Ton desto merklicher hinein leite, so erhöht man auch den 6ten Ton. Im Herabsteigen aber werden diese beide Töne — die 6te und 7me der weichen Tonleiter wieder in ihren natürlichen Stand gesetzt. In besondern Fällen wird im Hinauf- und Herabsteigen der 7te Ton allein erhöht, der 6te aber unverändert gelassen.



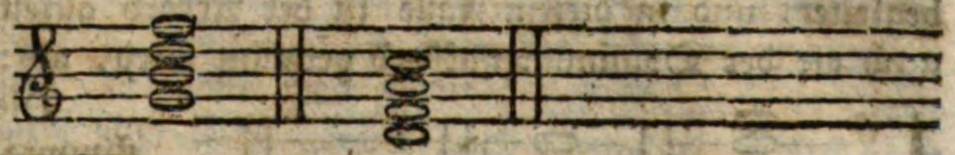
Ferner ist die kleine Septime in dem wesentlichen Septimenakkorde auf der Dominante (fünften Stufe) ein Leitton, weil dieselbe allzeit einen Grad unter sich in die Terz des folgenden Grundtons treten muß. Z. B.



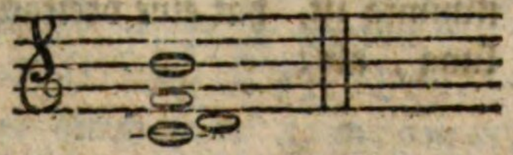
So ist bei jedem Hauptschluß (Kadenze) die Dominante (5te Stufe) in dem Basse ein Leitton, weil sie allzeit die Erwartung des Tones, dessen Quinte sie ist, erweckt.

In beiden Tonleitern — der harten sowohl als der weichen, sind die zwei halbe diatonische Töne (mi fa) Leittöne, weil sie unmittelbar in den nächsten aufsteigenden Ton leiten; daher man sie auch die diatonische halbe Töne nennt.

Zur kleinen Septime nimmt man die Terz und Quint.



Zur großen die Sekunde und Quart.

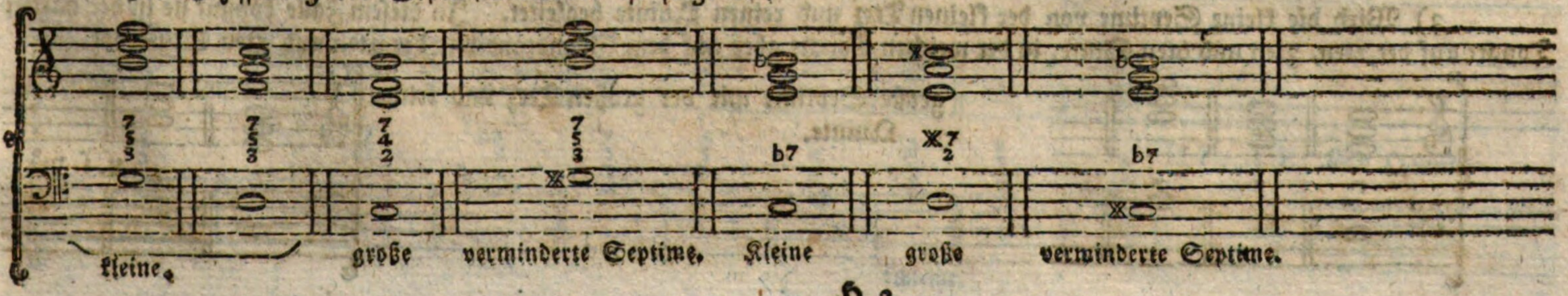


Zur verminderten Terz und Quint.

Die Septime ist von den meisten Theoristen als das wichtigste dissonirende Intervall theils wegen ihrem öftern Gebrauche in der Harmonie, theils, weil von ihr alle übrigen Dissonanzen abgeleitet werden, anerkannt.

„Da die Septime gegen die Oktave des Grundtones eine Untersekunde ausmacht, so ist sie ihrer Natur „nach dissonirend, und muß in der Harmonie als Dissonanz behandelt werden. „Sie hat aber vor allen andern Dissonanzen „das voraus, daß sie nicht blos als ein Vorhalt zur Verzögerung der zu erwartenden Consonanz, sondern zu einem wesent„lich dissonirenden Grundakkord gebraucht wird, um eine Veränderung des Tones anzukündigen."

Die Bezifferung des Septimenakkordes ist folgende:



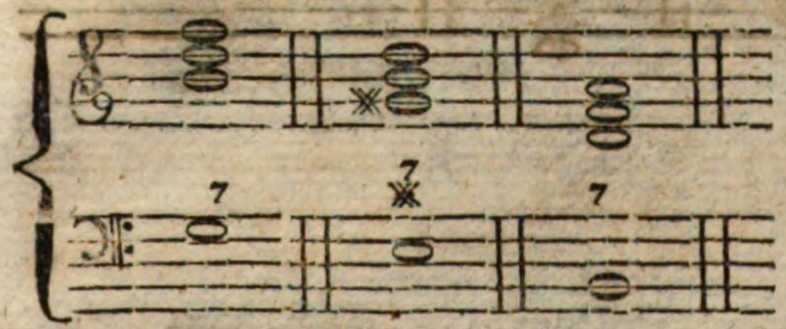
Die Auflößung der Septime geschieht eine Stufe abwärts, und zwar nach Beschaffenheit des Fortschrittes, den die Grundstimme dabei macht, bald in die Terz, bald in die Quint, Sext, Oktave u. s. w., welche Beispiele hier alle anzuführen, zu weitläufig wäre.

Septimenakkord.

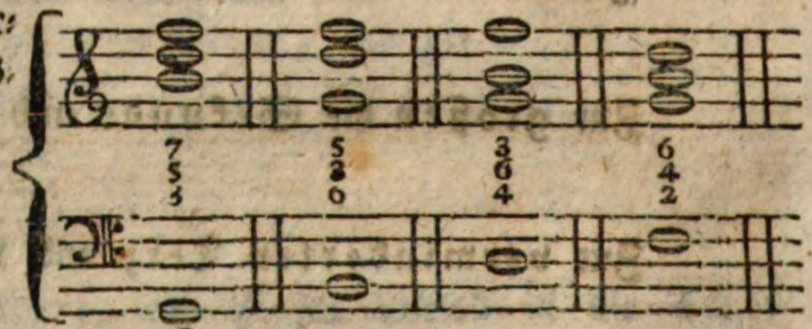
Nicht jeder Akkord in welchem die Septime vorkommt, ist ein Septimenakkord, sondern blos der, in welchem sie eine wesentliche Dissonanz ist.

„Die Nothwendigkeit, bei der vollkommenen Cadenz dem Dreiklang der Dominante ein Intervall zuzufügen, das „diesen Akkord nach dem Dreiklange des Haupttones lenket, und den Baß in die Tonica zu treten zwingt, hat die Septime „eingeführt. Daraus ist der vierstimmige Septimenakkord entstanden, der die kleine Septime bei sich führt, weil diese aus „der Tonleiter des folgenden Tones genommen, und daher am geschiktesten ist, ihn anzukündigen."

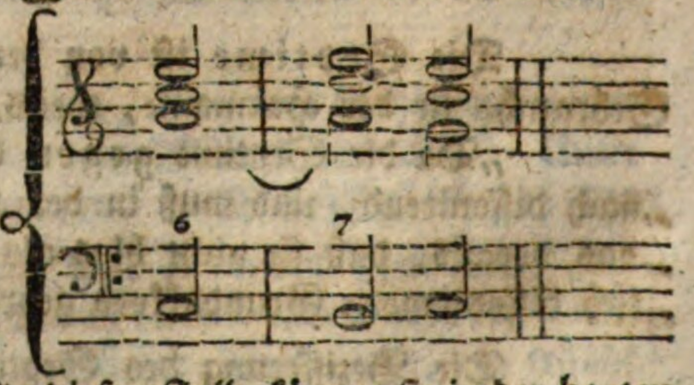
Wenn in diesem Akkorde die Septime klein ist, wird sie entweder 1) von der großen Terz und reinen Quinte begleitet, und in diesem Falle ist der Akkord allzeit auf der Dominante oder Quinte der Tonart enthalten, daher er auch oft der Dominantenakkord genannt wird, als:



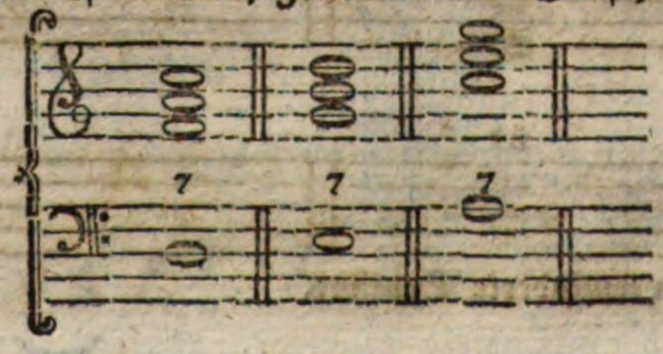
Dieser Septimenakkord, da er vierstimmig ist, hat eine dreifache Verwechslung, als:



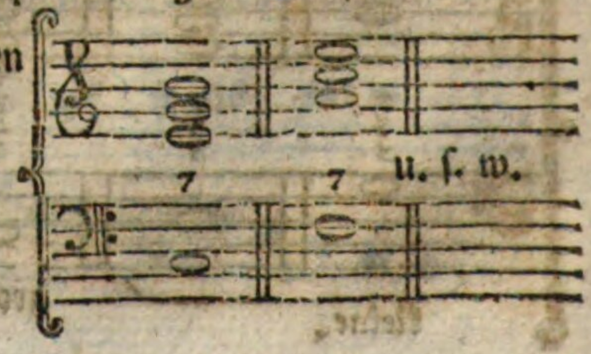
Der Septimenakkord wird auch aufgelöst 2) in die kleine Terz und verminderte Quint.



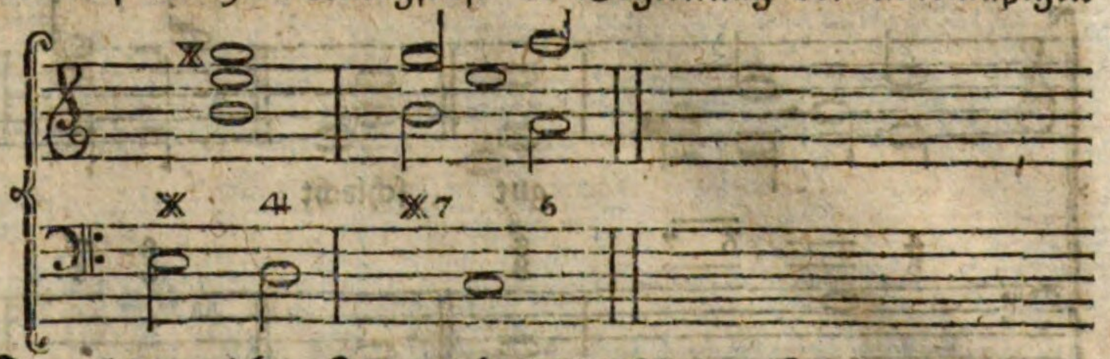
3) Wird die kleine Septime von der kleinen Terz und reinen Quinte begleitet. In diesem Falle kömmt sie in der harten Tonart auf der 2ten, 3ten und 6ten Stufe, in der weichen Tonart aber auf dem Grundtone und der 4ten und 5ten Stufe vor.



große Septime mit der großen Terz und reinen Quinte.



Die große Septime kömmt zuweilen in der weichen Tonart auf der 3ten Klangstufe in Begleitung der übermäßigen Quinte vor, welche bei der Auflößung eine Stufe aufwärts tritt.

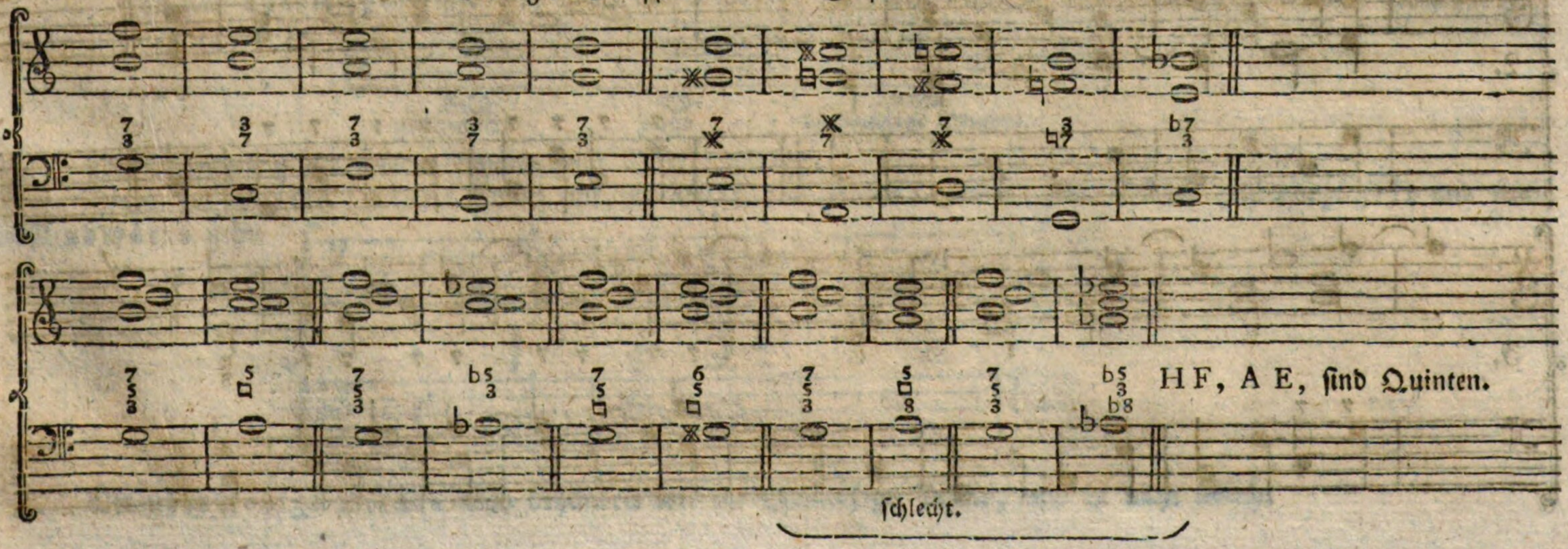


Die verminderte Septime auf dem unterhalben Tone der weichen Tonart hat die kleine Terz und verminderte Quinte bei sich, als gis h d f.

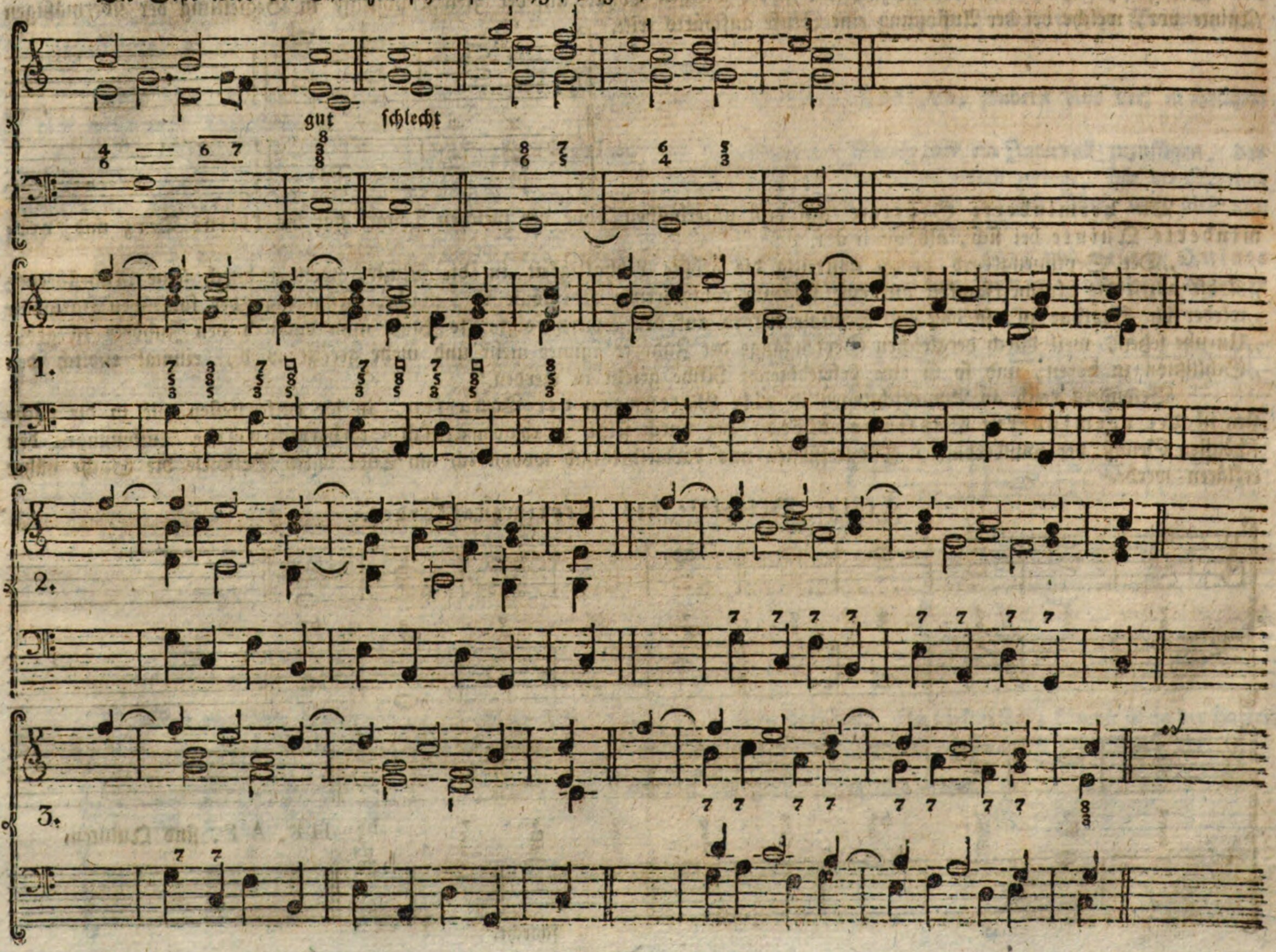
„Der Septimenakkord bringt unstreitig die größte Lebhaftigkeit in die Musik, weil er durch seine Ruhestörende „Kraft allzeit die Aufmerksamkeit auf eine folgende consonirende Harmonie rege macht. Fügt man der folgenden Harmonie „wieder die Septime zu, so daß ein Septimenakkord auf den andern folgt, so kann man dadurch den Zuhörer in große „Unruhe setzen, weil durch dergleichen Septengänge der Zuhörer immer mehr und mehr gereizt wird, einmal endlich den „Schlußton zu hören, und so in eine befriedigende Ruhe gesetzt zu werden."

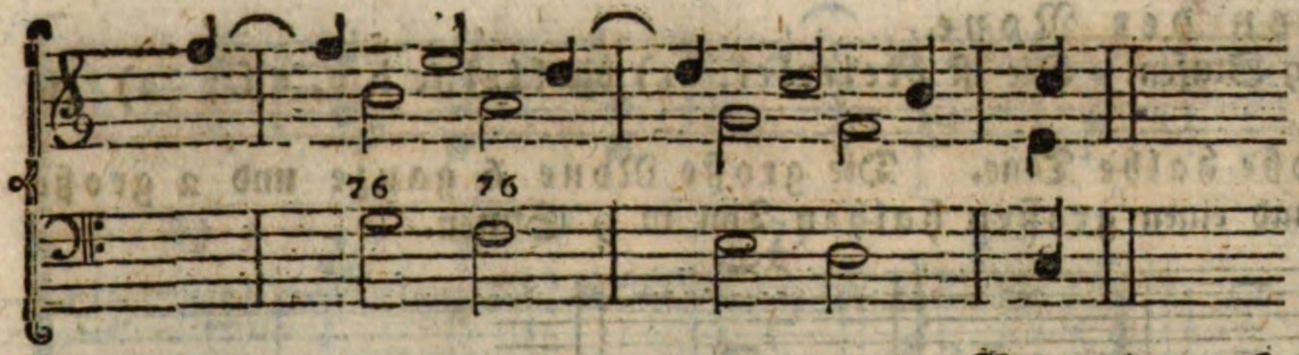
Besonders reich an Ausweichungen in alle Gattungen der Tonarten, in die entferntesten wie in die nächsten ist der verminderte Septimenakkord, der durch seine 4 chromatisch-enharmonische Auflößungen den schönsten Genuß der wunderbarsten Progressionen uns darbiethet und wovon ich am Ende durch Beispiele die Sache näher erklären werde.

Einige Beispiele des Septimenakkordes.



Die Sept wird bei Cadenzen sehr oft nachgeschlagen, als:





8. Von der Oktave.

Die Oktave ist ein Intervall von 8 diatonischen Stufen. Sie hat den Namen daher bekommen, daß sie in dem diatonischen System die 8te Saite vom Grundtone ist. Dieses Intervall hat mit seinem Grundtone die vollkommenste Harmonie, und ist gleichsam das Bild seines Grundtones im verjüngten Maaßstabe. Es sind daher vom Grundtone bis zur Oktave alle Töne der diatonischen Tonleiter enthalten.

Das Wort Oktave ist von zweierlei Bedeutungen. 1) Bedeutet es den achten Ton der diatonischen Tonleiter; 2) den Umfang des ganzen Systems.

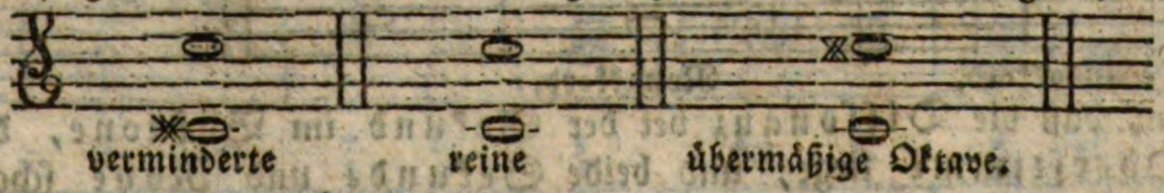
In der Harmonie ist zu merken, daß nicht zwei Oktaven weder offenbar noch verdeckt aufeinander folgen dürfen, wie schon oben bei dem Dreiklange ist gemeldet worden.

Die Oktave ist also der im zweiten Grade der Größe reproduzierte gegebene erste Ton, als C $\overline{c}$, A $\overline{a}$.

Die Oktave ist dreifach: 1) Die verminderte cis c. Sie hat 4 ganze und 3 große halbe Töne in 8 Stufen.

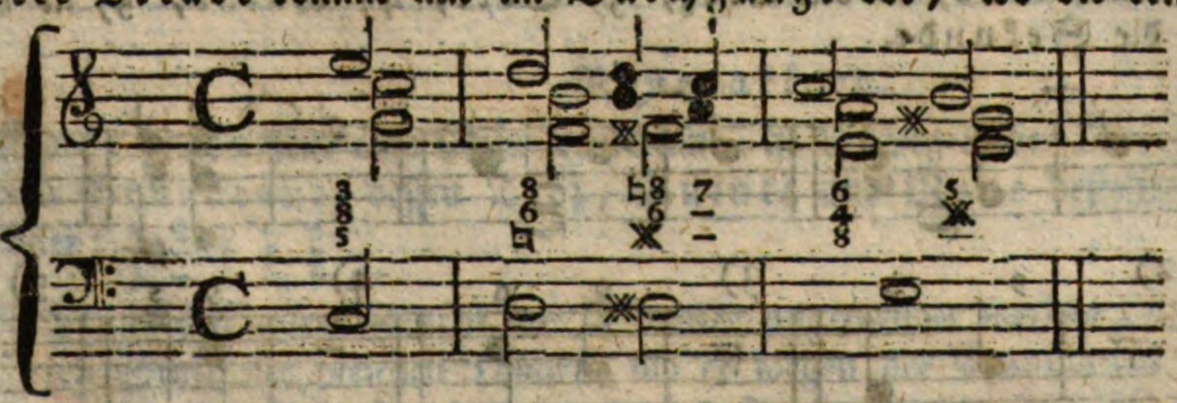
2) Die reine Oktave c $\overline{c}$ hat 5 ganze und 2 große halbe Töne in 8 Stufen.

3) Die übermäßige Oktave c cis hat 6 ganze Töne und einen großen halben Ton in 8 Stufen.



Die Bezifferung der Oktave kommt beim Dreiklange vor.

Die verminderte Oktave kömmt nur im Durchgange vor, wo die reine Oktave sich verzögert und eine Stufe abwärts geht.



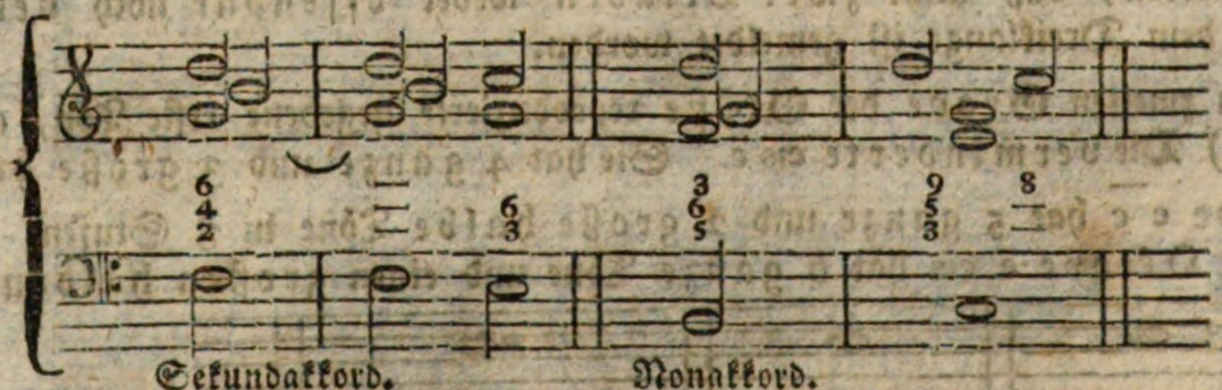
Die übermäßige Oktave wird behandelt wie die übermäßige Prime, und ist nicht üblich.

9. Von der None.

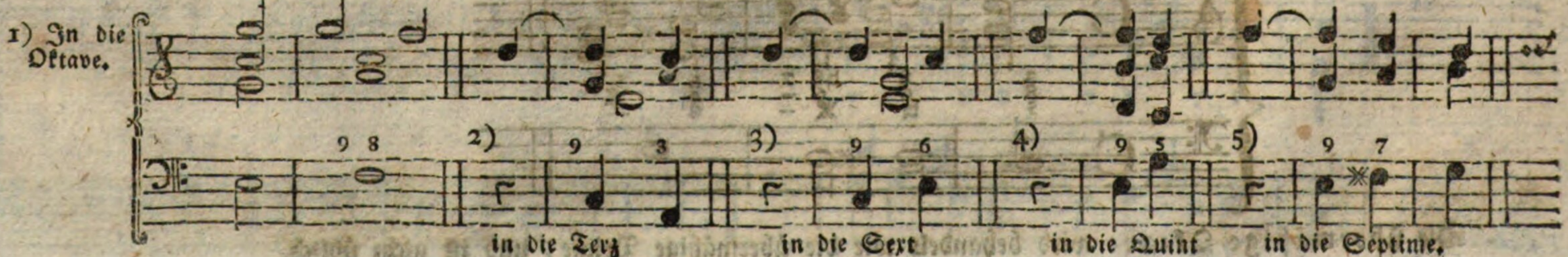
Die None ist ein dissonirendes Intervall von 9 Stufen. Sie ist dreierlei: 1) die kleine h c, e f.; 2) die große c d, d e; 3) die übermäßige None f gis.

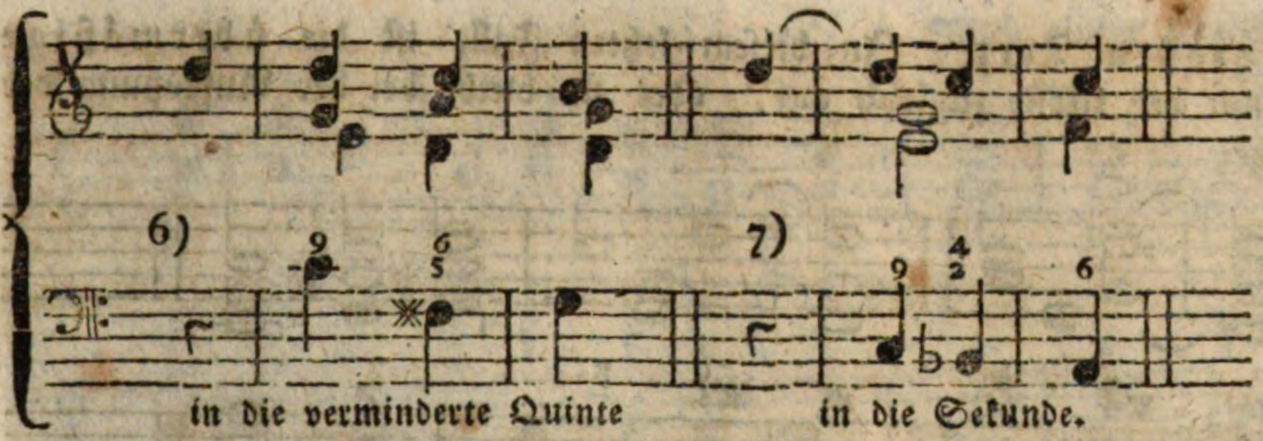
Die kleine None hat 5 ganze und 3 große halbe Töne. Die große None 6 ganze und 2 große halbe Töne. Die übermäßige None 7 ganze und einen großen halben Ton in 9 Stufen.

Die None ist jederzeit die über dem Grundtone liegende Stufe, die in einer Oberstimme als eine Aufhaltung der Oktave, oder als eine besondere Dissonanz gegen den Grundton dissonirt, und hat diesen Namen deswegen erhalten, um sie von der Sekunde zu unterscheiden, bei welcher der Grundton selbst gegen die zunächst darüber liegende Stufe dissonirt. Der Unterschied zwischen der Sekunde und None ist also folgender: Die None ist ein Vorhalt der Oktave, wo der Baß sich bei der Auflößung um eine Stufe aufwärts, bei der Sekunde aber eine Stufe abwärts bewegt, als:

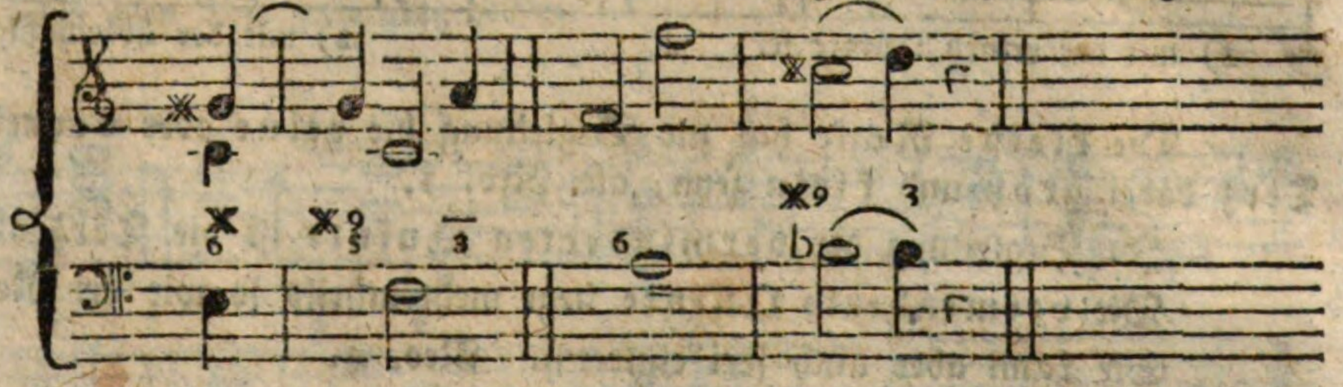


Es wird jedem einleuchten, daß die Dissonanz bei der Sekund im Baßtone, d. i., in der Unterstimme, bei der None aber in der Oberstimme liege, und beide Sekunde und None schon in der Hand liegen müssen. Die Auflößung der None geschieht, wie schon gesagt worden, eine Stufe abwärts. Die gewöhnlichste Auflößung derselben geschieht in die 1) Oktave, 2) in die Terz, 3) Sext, 4) Quint, 5) in die Septime, 6) in die verminderte Quinte, 7) in die Sekunde.

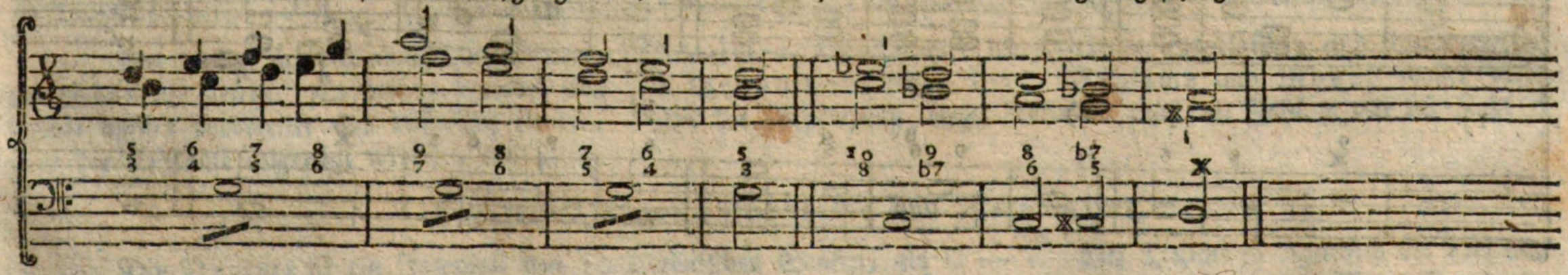




Die übermäßige Noue auf der 6ten Stufe der weichen Tonart wird über sich aufgelöst. Im Gesange kommt diese None oft unvorbereitet blos zur Zierlichkeit vor.



Die None kommt oft im Durchgange vor, und wird ohne Vorbereitung angeschlagen:



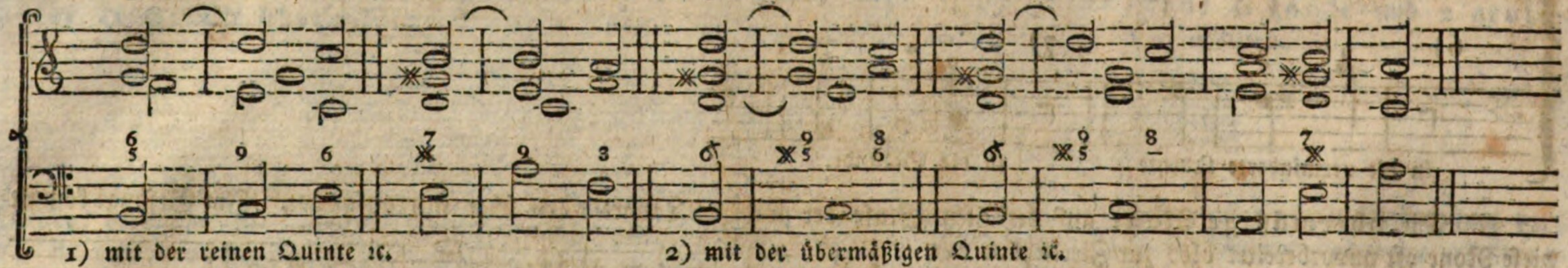
Nonenakkord.

Nicht jeder Akkord, in welchem eine None vorkömmt, ist deßwegen der Nonenakkord. Der eigentliche Nonenakkord ist, der aus dem Grundtone, dessen Terz, Quinte und None besteht. Dieser Akkord wird im Generalbasse auf folgende Art bezeichnet: $\frac{9}{5}\ \frac{8}{-}\ \frac{3}{6}\ \frac{5}{8}\ \frac{-}{-}$ / $3\ -\ 5\ -\ 9\ 8$.

Der Nonenakkord kann auf allen Stufen der Tonleiter angewendet werden, nur nicht auf der großen 6ten, und auf der kleinen und großen 7ten Stufe der weichen Tonart, wo er wegen der Modulation in den ersten Fällen nicht tauget.

Die große None kömmt vor: 1) mit der reinen Quinte und großen und kleinen Terz.

2) Mit der übermäßigen Quinte und großen Terz. In diesem letzten Falle ist die übermäßige Quinte und None vorbereitet, und lößet entweder mit der None zugleich auf, oder sie bleibt bei der Auflößung der None liegen, und erhält die Auflößung in der Folge.



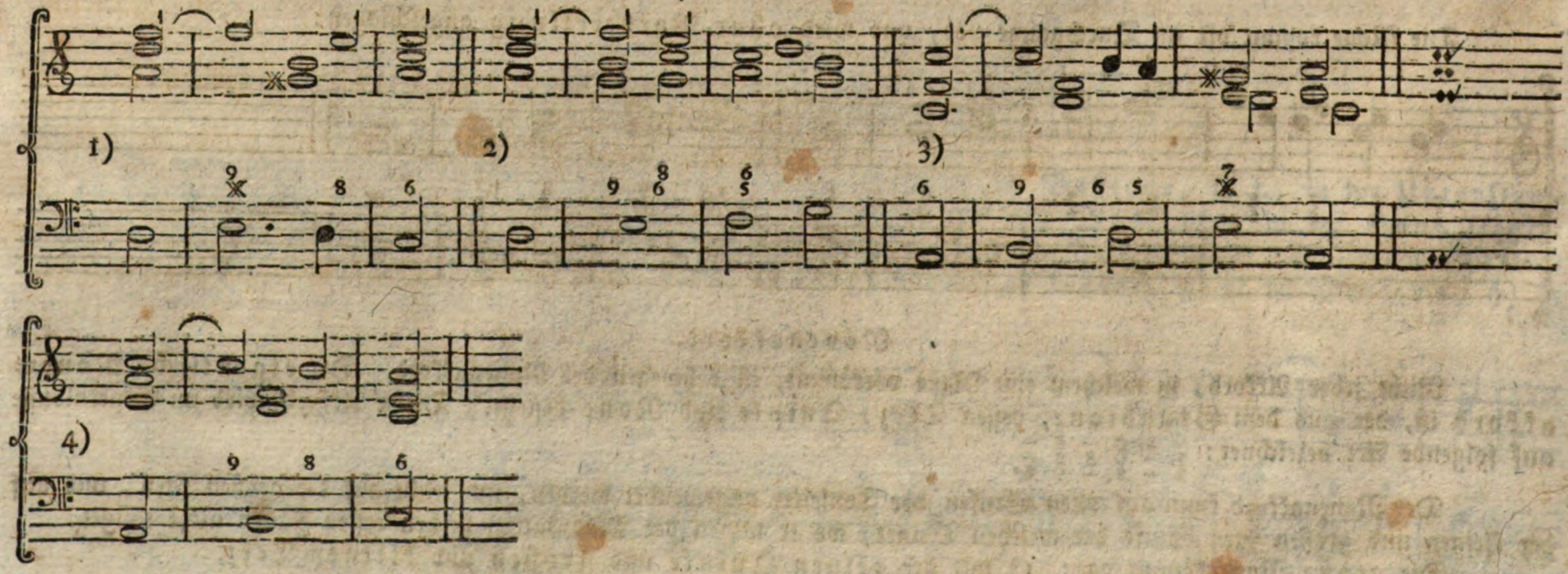
1) mit der reinen Quinte ꝛc. 2) mit der übermäßigen Quinte ꝛc.

Die kleine None hat zur Begleitung die reine oder verminderte Quinte; ist die Quinte rein, kann die Terz dabei groß und klein seyn, als Nro. 1.

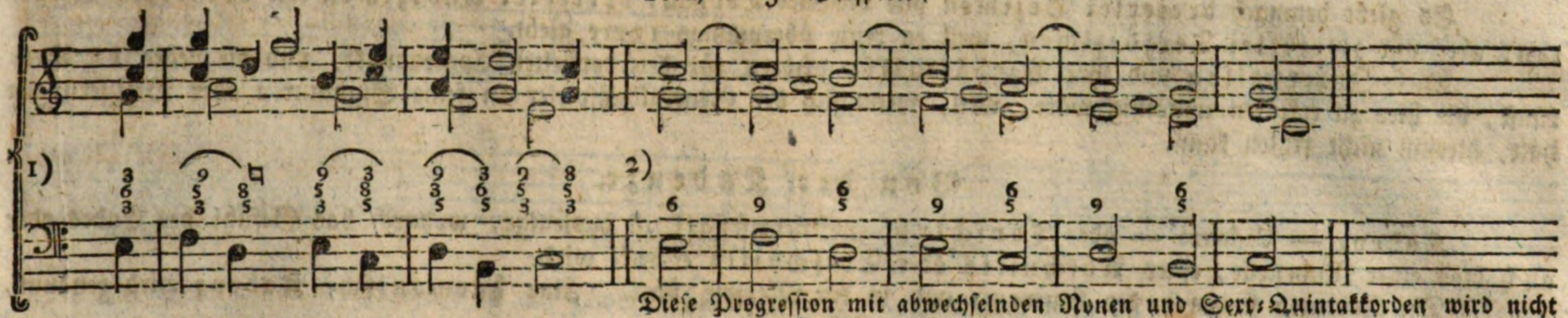
In Begleitung der verminderten Quinte ist die Terz allemal klein. Nro. 2.

Die verminderte Quinte liegt mehrentheils so wie die None selbst vorher in der Hand, wie bei Nro. 3.

Sie kann aber auch frei eintreten. Nro. 4.

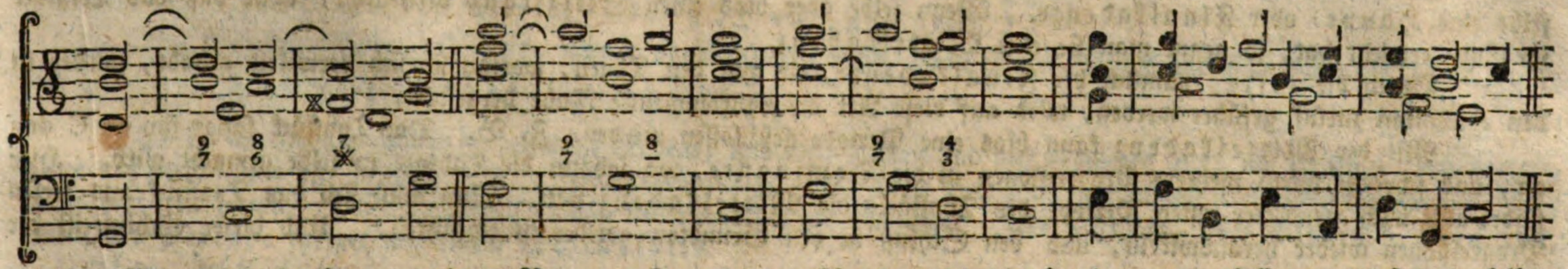


Noch einige Beispiele:



Diese Progression mit abwechselnden Nonen und Sext-Quintakkorden wird nicht von allen Tonsetzern gutgeheißen.

Nonen-Septimenakkorde.



Bei diesem so eben angezeigten Nonen-Septimenakkorde wird die Quinte ausgelassen, und statt derselben die Septime gesetzt. Er besteht demnach aus dem Grundtone, dessen Terz, Septime und None, wobei beide letztere müßen vorbereitet und aufgelöst werden. Bei der Bezifferung dieses Akkordes muß die Zahl 7 mit der Zahl 9 ober der Baßnote angezeigt werden, als $\frac{7}{9}$.

Von der Dezime, Undezime und Terzdezime.

Die Dezime ist ein Intervall von 10 diatonischen Stufen, als C — e. Die Dezime ist eigentlich die Terz von der Oktave des Grundtons, und wird auch nie anders als eine Terz behandelt. Daher wird auch der Name Dezime, nur gebraucht, wenn von dem Contrapunkt die Rede ist, wobei die Dezime nothwendig von der Terz muß unterschieden werden, weil in Absicht auf die Höhe ein großer Unterschied zwischen dem Contrapunkt in der Dezime, und dem in der Terz ist, obwohl die Regeln der Harmonie zwischen diesen beiden Intervallen keinen Unterschied machen. Die Bezifferung ist 10.

Undezime ist blos dem Namen nach von der Quarte unterschieden, weil auch sie um eine Oktave vom Grundtone aus höher liegt, und mit 11 angezeigt wird.

Die Terzdezime wird ebenfalls von der Oktave des Grundtones an gerechnet, und mit 13 bezeichnet.

Es giebt demnach dreierlei Dezimen wie dreierlei Terzen, dreierlei Undezimen wie dreierlei Quarten, aber nur zweierlei Terzdezimen, weil es keine übermäßige 13me giebt.

Diese Intervallen und ihre Verhältnisse gehören für den doppelten Contrapunkt, und die Lehre der Setzkunst, die hier zu erklären unnöthig wäre, weil, wenn sich der Generalbaßspieler an seine Signaturen oder Bezifferungen hält, hierinn nicht fehlen kann.

Von der Kadenze.

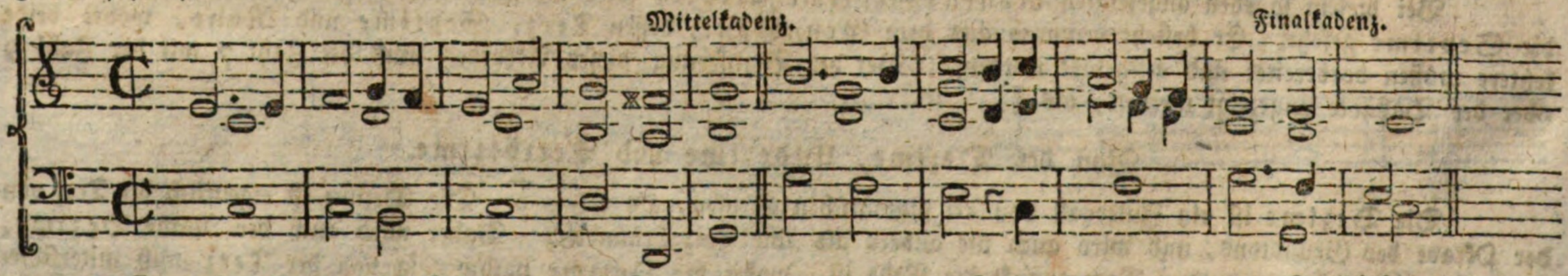
Kadenz — Cadenza — oder Tonschluß — Schlußfall ist dasjenige, wodurch das Gefühl des Endes oder auch blos einer Ruhestelle, eines Abschnitts oder Einschnitts erweckt wird.

Die Kadenzen finden in der Harmonie und in der Melodie statt. Eine harmonische Kadenz wird genannt, die in der Harmonie ein Gefühl des Stillstehens verursacht.

Eine Kadenz kann aber auf verschiedene Art wirken. Wenn sie das Gehör in völlige Ruhe setzt, dann ist selbe eine Haupt- oder Finalkadenze. Wenn selbe aber blos einen Stillstand verursacht, ohne daß das Tonstück ihr Ende erreicht hat, so nennt man sie eine Mittelkadenz.

Durch die erste, nämlich die Finalkadenze, die aus den Tönen, worinn sie sich verwikelt gehabt, wieder in den Hauptton zurück geführt werden, wird auf diese Art die vollkommenste Ruhe hergestellt.

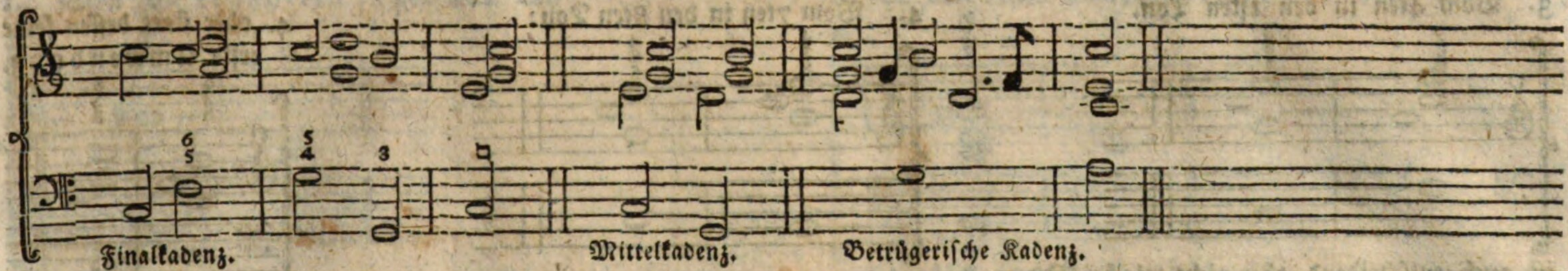
Mit der Mittelkadenz kann blos eine Periode geschlossen werden. Z. B. Das Tonstück fängt sich in C dur an, und schreitet durch mehrere Progressionen in die Dominante, wo sodann die Kadenze in selbe gemacht wird. Hier findet also nach geendigter ersten Periode des Tonstücks die Mittelkadenz statt. Nun muß sich das Tonstück aus diesen Progressionen wieder herauswikeln, und den Schluß in den Grundton wieder hineinführen. Und dieser Schluß ist der Finalschluß.



Es giebt also dreierlei Kadenzen: 1) Die vollkommene oder Finalkadenz, die das Tonstück endet.

2) Die halbe oder Mittelkadenz, die das Gehör nicht ganz beruhigt, sondern auf der Quinte ihren Schluß macht.

3) Die betrügerische Kadenz, der Betrugschluß oder die unterbrochene Kadenz, wenn nämlich nach zubereitetem Schlusse auf der Quinte das Gehör hintergangen, und nicht der Grundton sondern ein ganz anderer Akkord an dessen Stelle tritt. Uebrigens muß die Kadenz auf dem schlechten Takttheil vorbereitet und dann auf dem guten Takttheil ausgeübt werden, wobei jedesmal die Auflösung der Quarte in die große Terz geschehen muß.



Die Bezifferung der Kadenze ist am gewöhnlichsten folgende: man nimmt dazu die

1) Quarte, Quinte und Oktave $\frac{5}{4}\frac{-}{3}$ oder $\frac{8}{5}\frac{-}{3}$ oder $\frac{4}{8}\frac{3}{-}$.

2) Oktav, Quarte, Sexte, als: $\frac{6}{4}\frac{5}{-}\frac{-}{3}$ oder $\frac{8}{6}\frac{-}{5}\frac{-}{3}$ oder $\frac{4}{8}\frac{4}{6}\frac{3}{5}$.

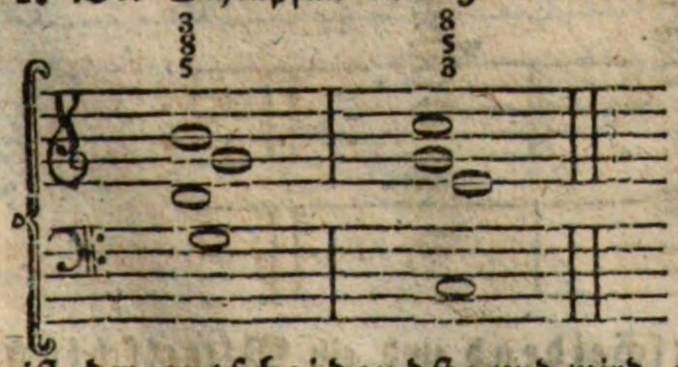
3) Oktav, Terz, Quint, nimmt dann Quart: Sext, dann Quart: Quint und lößt dann die Quart wieder in die Terz auf $\frac{5}{3}\frac{6}{4}\frac{5}{3}$ oder $\frac{8}{5}\frac{-}{6}\frac{-}{3}$, $\frac{3}{8}\frac{4}{5}\frac{3}{6}$.

Es ist im Grunde immer die nämliche Kadenz, und diese Zahlen sind nur deswegen hier, um zu sehen, wie die Kadenze auf verschiedene Art beziffert wird. Jeder Lehrbegierige wird, da so viele Kadenzen in den Tonstücken vorkommen, selbe leicht begreifen lernen. Denn die Musik enthält beinahe nichts als Kadenzen. Jede Phrase, jeder Ein- und Abschnitt, und jede Periode endiget mit einem Schlußfalle.

In Knechts allgemeinem musikalischen Katechismus sind zehn Schlußfälte — fünf in der harten und fünf in der weichen Tonart auf folgende Art dargestellt.

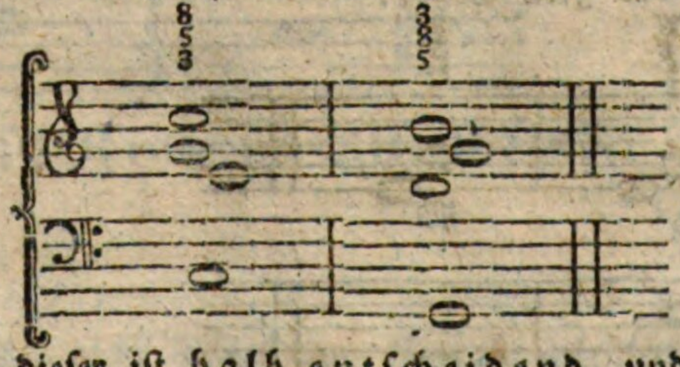
Harte Tonleiter.

1. Der Schlußfall vom 5ten in den 1sten Ton.



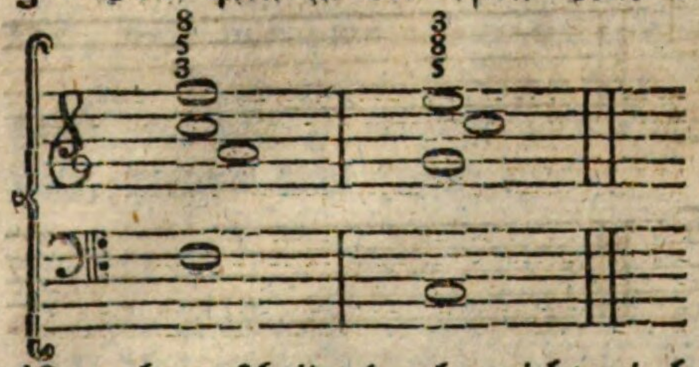
ist der entscheidendste und wird ein Hauptschluß genannt.

2. Vom 1sten in den 5ten Ton:



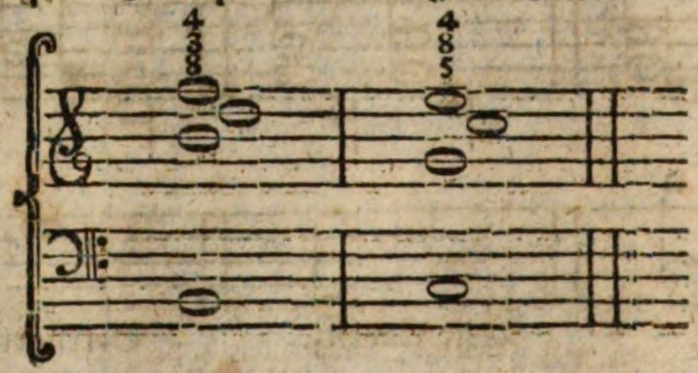
dieser ist halb entscheidend, und ein Mittelschluß.

3. Vom 4ten in den 1sten Ton.

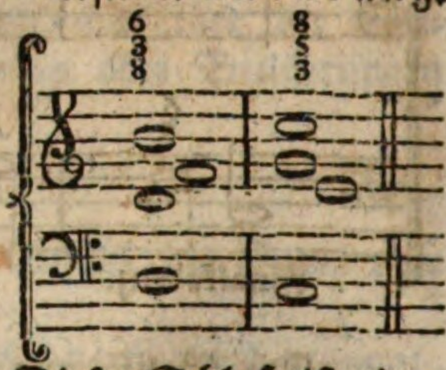


ist auch entscheidend, aber nicht wie bei Nro. 1.

4. Vom 7ten in den 8ten Ton:

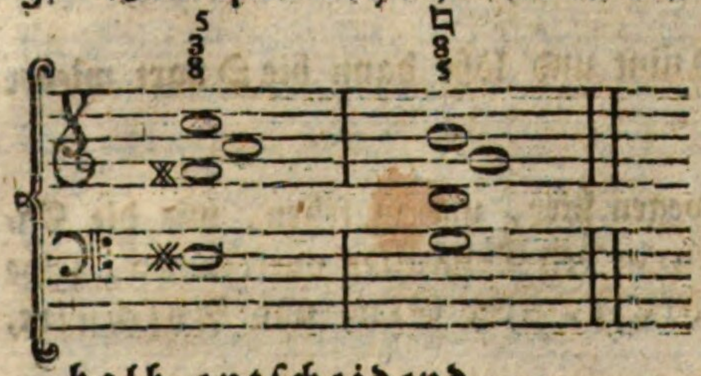


4. oder statt dessen seine erste Umwendung.



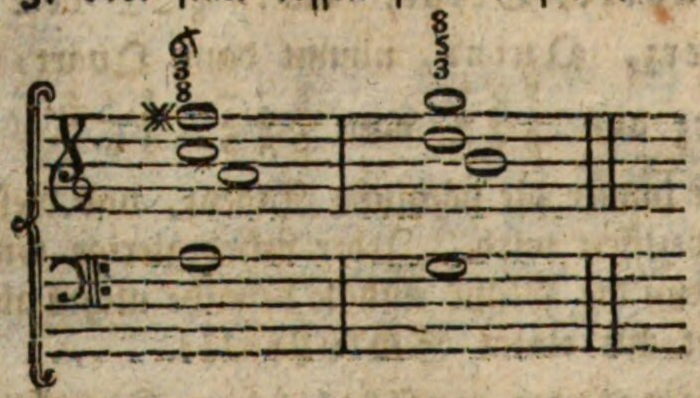
Dieser Schluß ist ziemlich entscheidend.

5. Vom 4ten erhöheten in den 5ten Ton:



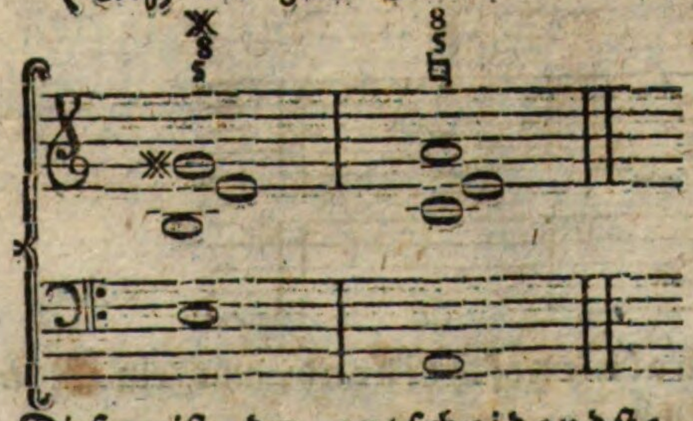
halb entscheidend.

5. oder statt dessen seine erste Umwendung:



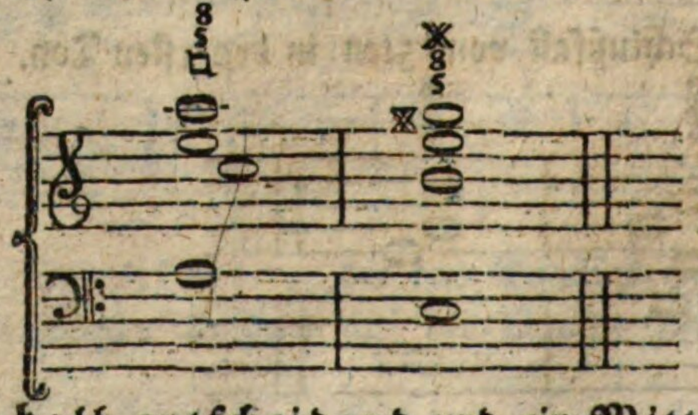
Weiche Tonleiter.

1. Der Schlußfall (Kadenze) vom 5ten in den 1sten Ton mit der erhöheten Dritte (Terz) des 5ten Tones:



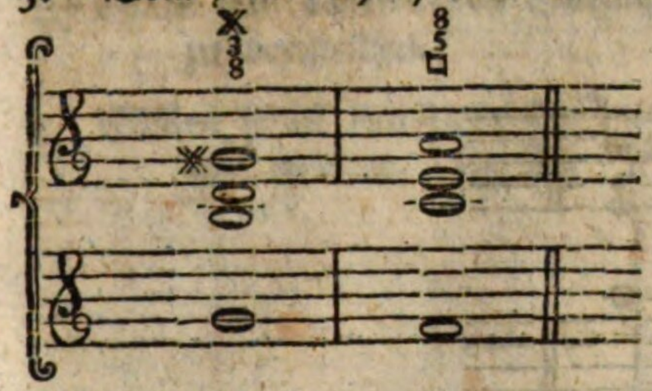
Dieser ist der entscheidendste, und ein Hauptschluß wie in der harten Tonleiter.

2. Vom 1sten in den 5ten Ton:

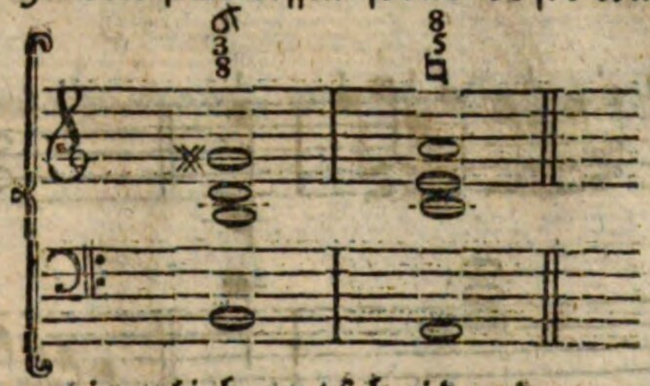


halb entscheidend und ein Mittelschluß.

3. Vom 7ten erhöheten in den 8ten Ton:

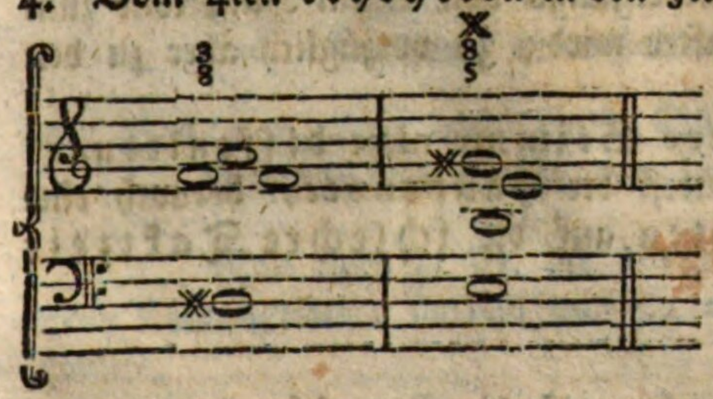


3. oder statt dessen seine erste Umwendung:

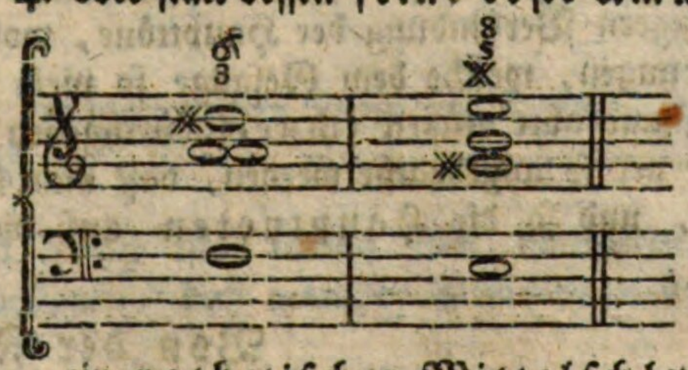


ziemlich entscheidend.

4. Vom 4ten erhöheten in den 5ten Ton:

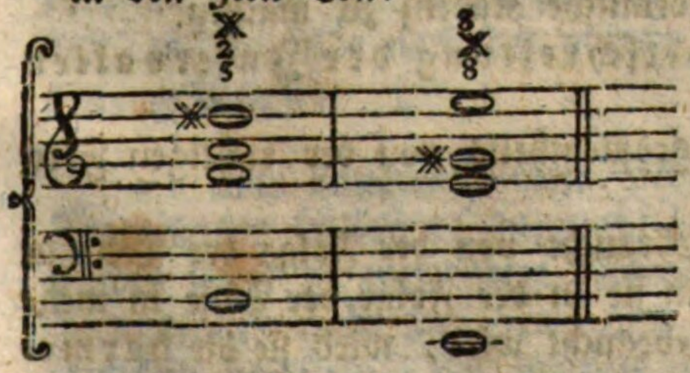


4. oder statt dessen seine erste Umwendung:

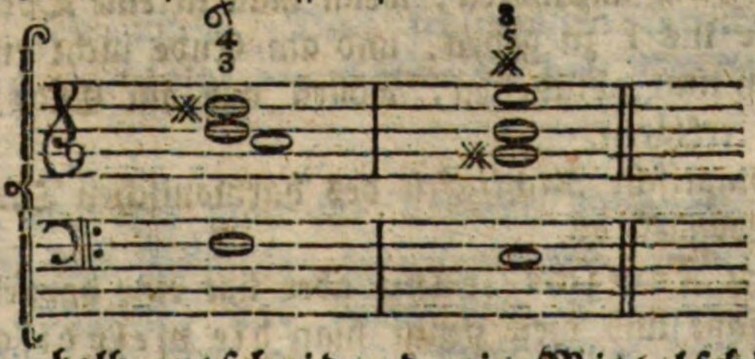


ein pathetischer Mittelschluß.

5. Vom 2ten mit erhöheter Dritte (Terz) in den 5ten Ton:



5. oder statt dessen seine 2te Umwendung:

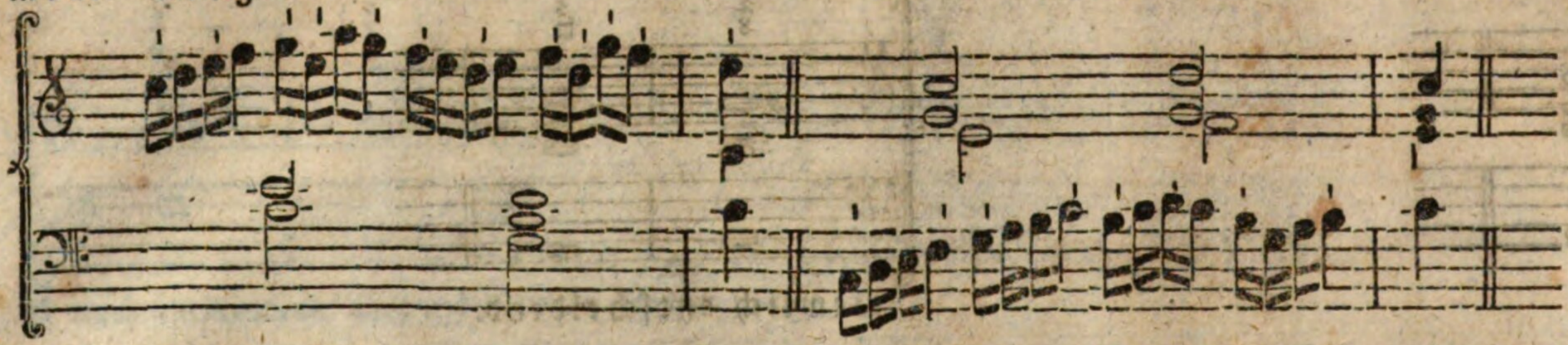


halb entscheidend, ein Mittelschluß.

Durchgehende Noten.

Die durchgehenden Noten sind melodische Nebennoten, die nicht in der zum Grunde gelegten Harmonie enthalten sind, und die den harmonischen Noten im Nachschlage folgen. Diese Nebennoten dürfen nie von der Beschaffent

heit seyn, daß sie den melodischen oder harmonischen Gang verunstalten, und so dadurch das Ohr durch eine Disharmonie beleidigen.



Der Durchgang – Transitus — der Noten dient 1) zur Erleichterung des Uebergangs von einem Haupttone zum andern; 2) zu einer engern Verbindung der Haupttöne, wodurch der Gesang etwas sanfter wird; 3) vorzüglich aber zu den melismatischen Verzierungen, welche dem Gesange so viele Annehmlichkeit geben.

Diese Durchgänge aber müßen schnell durchgehen, damit sie gegen die untere Stimme nicht dissoniren.

Sie müßen ferner so angebracht werden, daß man bei jeder reinen Harmonie zuerst die Hauptnote, hernach eine durchgehende höre, und so die Hauptnoten auf die gute, die Nebennoten auf die schlechte Taktzeit fallen.

Von der Fortschreitung.

Einer der wichtigsten Gegenstände in der Musik, besonders für einen Orgelspieler, ist die Fortschreitung der Intervallen.

Es ist ärgerlich anzuhören, wenn man in eine Dorfkirche kömmt, wo der Schullehrer nichts weiter weiß, als vom c in das g, vom c ins f zu gehen, und am Ende nicht einmal im Stande ist, eine förmliche Kadenz zu machen.

Um diesem nun abzuhelfen, wollen wir am Ende dieses Werkes über die Fortschreitung der Intervallen das Nothwendigste erklären.

Die grammatische Richtigkeit des harmonischen Theils eines Tonstückes hängt größtentheils von der richtigen Fortschreitung der Intervallen ab.

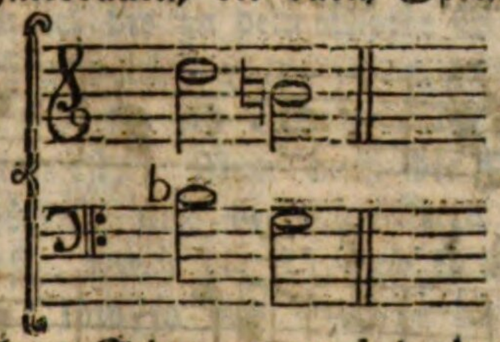
Das Wort Fortschreitung aber hat eine doppelte Bedeutung. Es wird gebraucht von der Folge der Töne in einer einzigen Stimme und diese nennt man die melodische Fortschreitung; wenn sie in der Folge der Töne in mehreren Stimmen zugleich, in Absicht auf die Reinigkeit der daher entstehenden Harmonie gebraucht wird, wird sie die harmonische Fortschreitung genannt.

Die melodische Fortschreitung muß leicht, natürlich, fließend, dem Ausdrucke angemessen seyn, und alle diesen Eigenschaften entgegenstehende Fehler müßen darin vermieden werden. Es sind daher bei der melodischen Fortschreitung folgende 4 Punkte zu beobachten.

1. Alle Dissonanzen müßen vorbereitet und aufgelößt werden, es sey denn, daß sie im Durchgange vorkommen. Dergleichen Auflößungen finden sich bei der Sekund, Quint, Sext, Sept und Nonakkorde u. s. w.

2. Sind alle dissonirende Sprünge, z. B. von c in fis, von h in f, u. s. w. weil sie für den Sänger hart zu treffen sind, zu vermeiden.

3. Sollen selbst konsonirende Intervallen, die durch Sprünge gemacht werden, wobei der Grundton nicht harmoniert, vermieden werden. Z. B.



Diesen Sprung der obern Stimme von d in h wird nicht leicht jemand treffen, da der Baß durch b ung g die ganze Harmonie verunstaltet.

4. Soll man nicht leicht einen Sprung auf einen Ton außer der diatonischen Leiter der Tonart, worinn man ist, machen, so lange das Gehör von dieser Tonart eingenommen ist.

Man wird z. B. die kleine Terz, wenn die Tonart groß ist, immer hart intonieren. Indessen sind unsre neue Kompositionen so voll von chromatisch-enharmonischen Sprüngen, daß mancher Schullehrer dabei seinen Fuß brechen könnte.

Die harmonische Fortschreitung muß rein und fließend in ihrer Harmonie seyn, d. h., man muß alle offenbaren und verdeckten Fehler der Harmonie, nämlich alle verbothene Quinten und Oktavengänge vermeiden, und die Akkorde in einem engern Zusammenhange, der nichts hartes hat, gebrauchen. Diese fehlerhaften Fortschreitungen zu vermeiden, müßen selbe nach der obigen Regel von der Bewegung — Motus — wovon bei dem Dreiklange gesprochen worden, geschehen:

Die hauptsächlichen Progressionen in andere Töne, und wie man ein Tonstück anfangen, fortsetzen, in der Dominante schließen; dann wieder von dieser Dominante in den Grundton zurückzukehren, und während des Tonstückes selbst in entferntere Akkorde zu gehen, selbe wieder auflößen, und durch diese Auflößungen den Faden des Grundtones nicht verlieren, und am Ende auf eine leichte fließende Art mit der Finalkadenze dem Ganzen ein schönes Ende zu bereiten, das möchtet ihr wohl verstehen? Allein hier ist der Raum zu klein, um euch dieses weitläufig zeigen zu können. Indessen sollt ihr aus nachfolgendem Beispiele so viel erlernen können, daß ihr für euch oder euren Chor ein regelmäßiges Lied setzen könnet.

Etwas mäßig.

O Bester al-ler Vä-ter! von dei-nem Himmels-thron, kam uns zum Heil und Ret-ter, dein

einge-bor-ner Sohn. So blick denn freundlich nie-der, da dei-ner Kin-der Schaar, sein

großes O-pfer wie-der er-neu-ert am Al-tar.

Bei diesem Liede hat der erste Vers 6 Füße mit einem Aufschlag, mithin einen weiblichen Ausgang. Der zweite Vers einen Aufschlag und 5 Füße, mithin einen männlichen Ausgang. Das Rhythmische hat 4 Glieder, worauf die Antwort wieder 4 Glieder hat, als: O Bester ꝛc. Bis zu dem Worte Himmelsthron. Die Antwort geht vom Worte kam ꝛc. bis zu dem Worte Sohn. Hier kömmt der Tonschluß oder die Kadenze auf die Dominante, weil durch die Ausweichung mit der großen Quarte die Tonart D zum Vorschein kommt, daher in der Dominante dieser Tonart d. i., im Tone A die Kadenz in der Tonart D geschlossen wird, und so die erste Periode des Tonstücks zu Ende ist. Nun muß die Melodie wieder in seine vorige Tonart zurücktreten, mithin das Versetzungszeichen beim c aufhören, und der Zurücktritt in die angenommene Haupttonart G durch die kleine Sept der Dominante d, oder was eins ist, durch die kleine Quint, oder Quint-Sextakkord, so wie er bei dem Worte, „blick" angezeigt ist, gemacht, und so das Ganze durch die Finalkadenze geendet werden.

Von den regelmäßigen Ausweichungen in andere Mitteltöne.

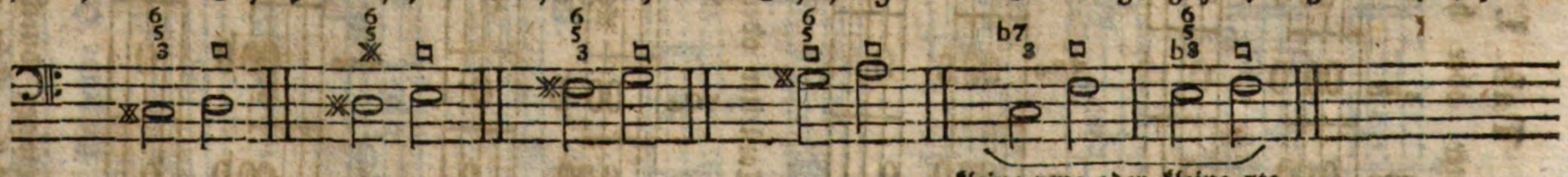
Wir wollen gleich bei der Haupt-Durtonart C den Beweis machen, nach welchen Regeln man in die Mitteltöne ausweichen könne.

C dur kann in D moll, F dur, G dur, A moll aber nicht in die große Septime H ausweichen.

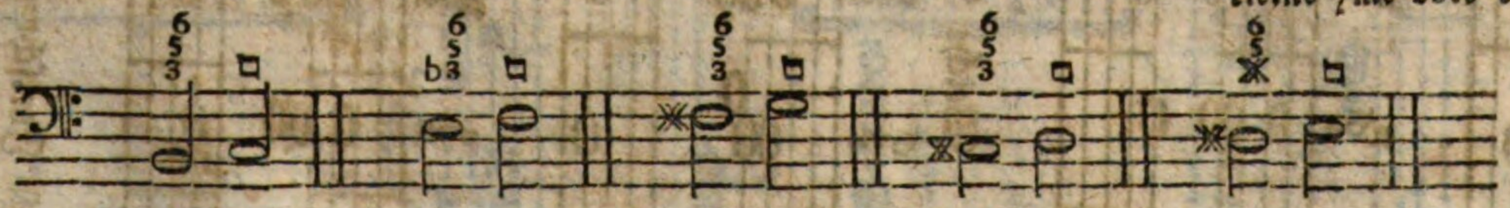
A moll — die Haupt-Molltonart, wegen ihrem gleichen Stande, ohne Vorzeichnung der Durtonart C am nächsten verwandt — kann in ihre Mitteltöne C dur, F dur, G dur, D moll, E moll aber nicht in ihre Sekunde H ausweichen.

Der Grund dieser Ausweichungen liegt in den erhöhenden oder erniedrigenden Zeichen — ×, ♮, ♭ — die unsrer gewählten Tonart C und A fremd sind, denn es liegt in unserm Musikgefühl, daß, sobald sich ein fremder Ton, der der gewählten Tonart nicht eigen ist, das Gehör sogleich eine fremde Tonart vermuthet. Cis, Dis, Fis, Gis, B sind der Durtonart C ganz fremd. Sobald daher ein Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen ertönt, so wird das Gehör so lange nicht befriediget bis ich nicht einen Schluß mache, in welchen mich mein Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen geleitet hat, z. B.

Von C Dur



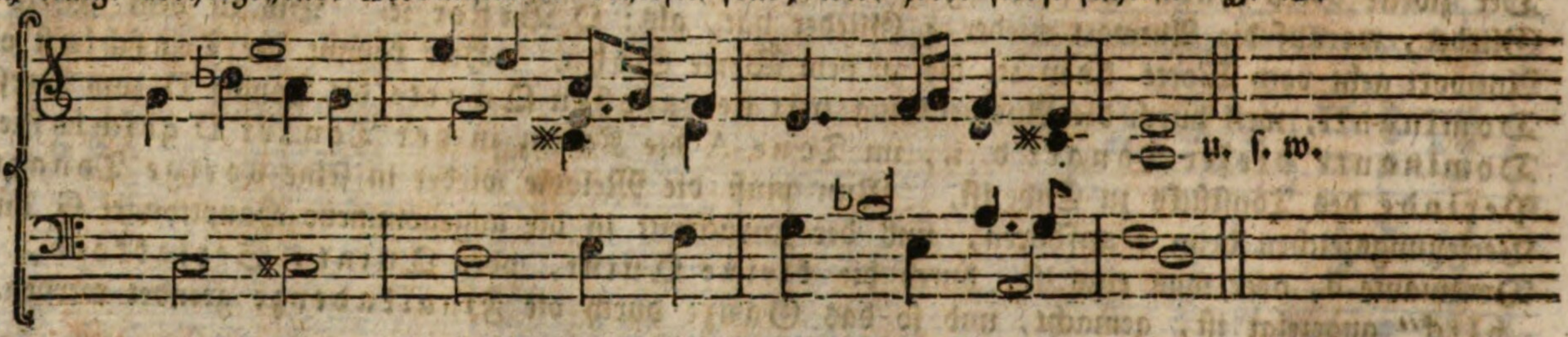
Von A moll



Die Ausweichung bei der großen Durtonart C in ihre große Septime, und bei der Molltonart in ihre Sekunde H, hat wegen ihrer großen Terze Dis in diesen beiden Tonarten keinen Platz, ist ganz außer der diatonischen Tonleiter derselben, und würde in das E mit der großen Terz Gis führen, die ebenfalls beiden Tonleitern in der Hauptsache fremd ist, obwohl die A moll Tonleiter hinaufsteigend Gis, als Subsemitonium modi, absteigend aber wieder G hat. Uebung und fleißiges Nachdenken bei guten Beispielen wird einen Wissensbegierigen am besten darüber aufklären.

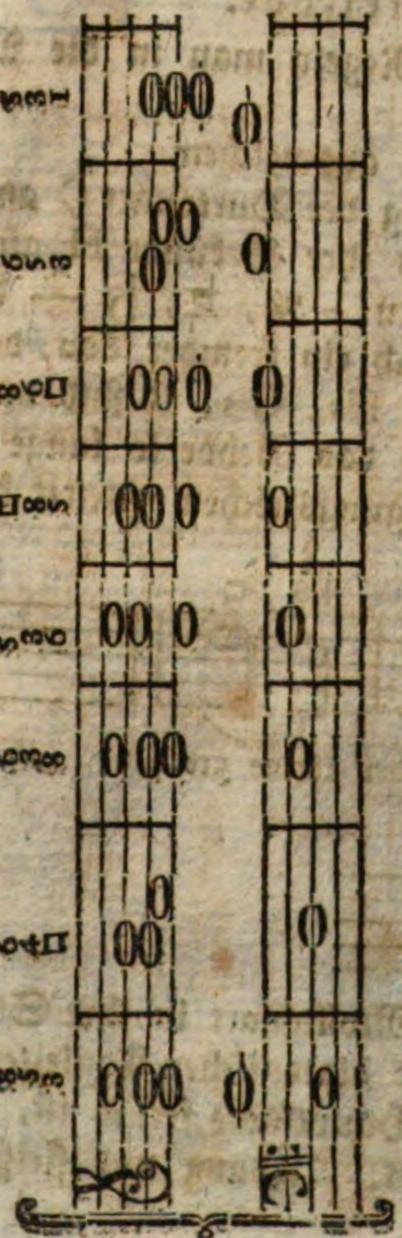
Daß man übrigens nicht so geradehin, wie die obige Beispiele sind, in die Mitteltöne der gewählten Tonart ausweichen, sondern sich durch einige vorhergehende Modulationen behelfen solle, wird jeder selbst fühlen. Z. B.

Von C dur in D moll.

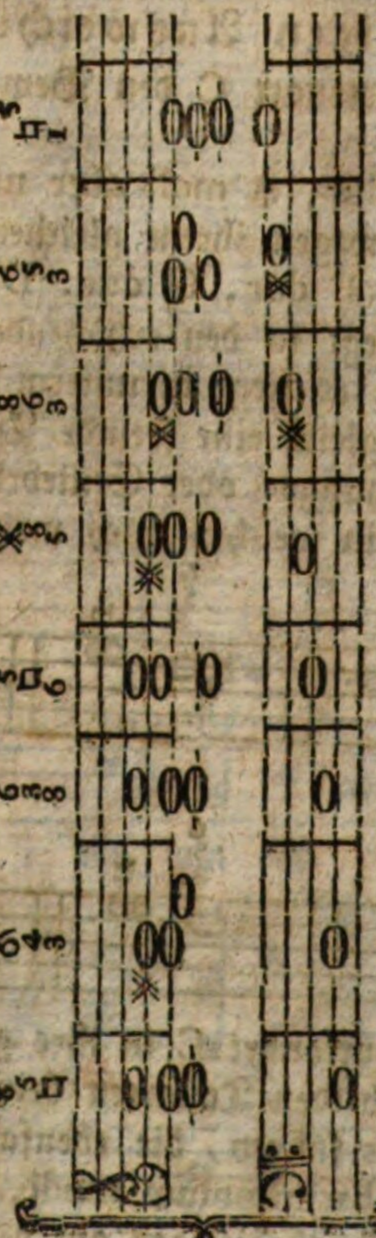


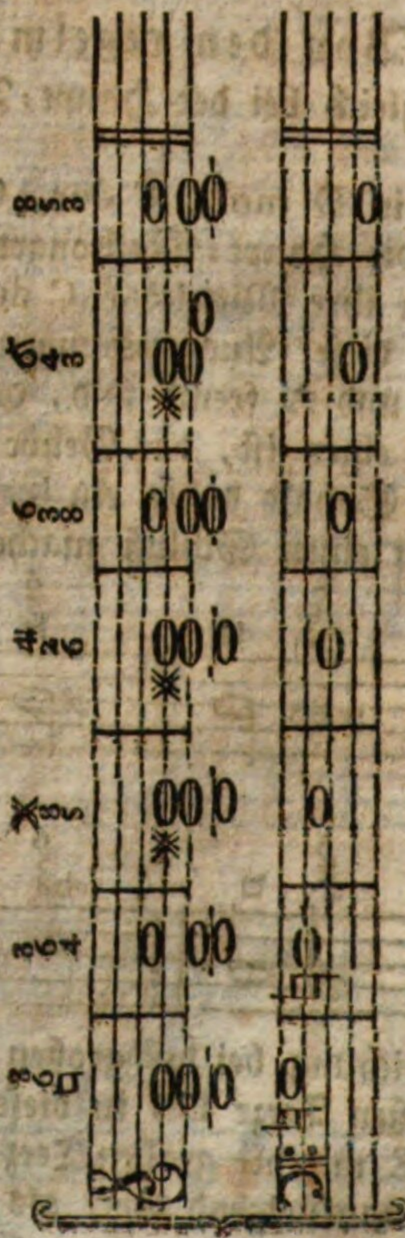
Tab. I.

Dur-Tonleiter oder harte Tonart.



Weiche Tonleiter oder Mollton-art.



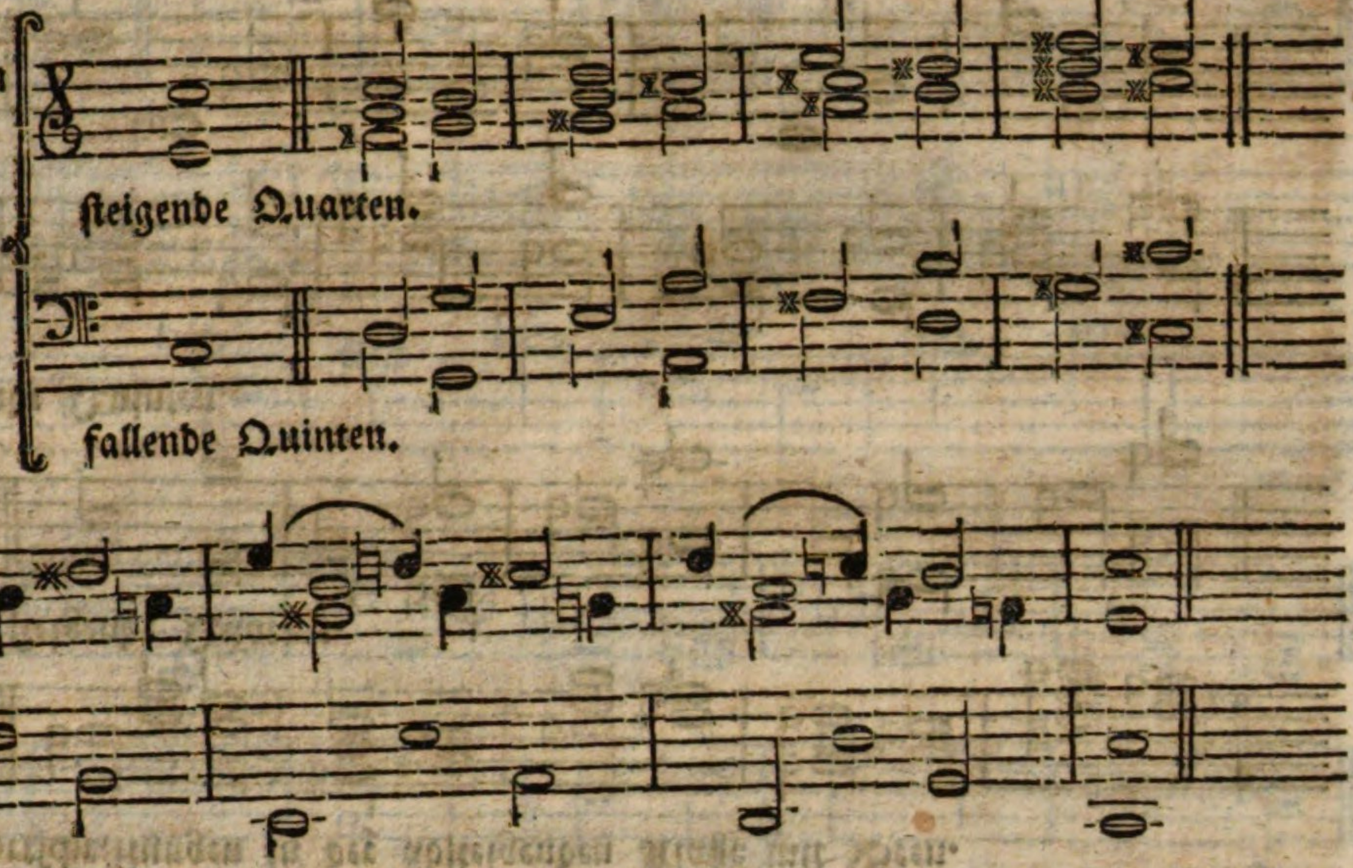


Diese Fortschreitungen durch eine diatonischen Tonleiter sollen nicht nur im Dur, sondern in allen Tonarten geübt werden.

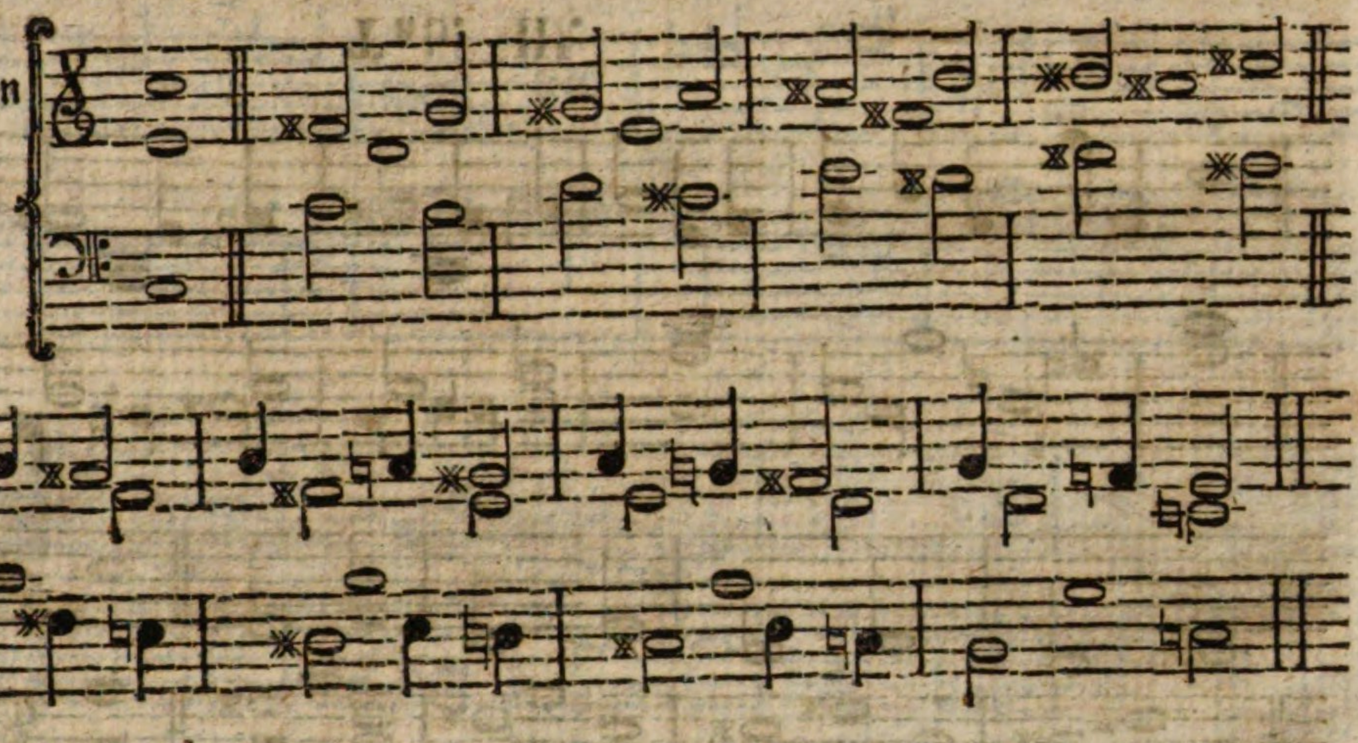
Tab. II.

Fortschreitungen von C dur in andere Tonarten aufsteigender Klasse mit Kreuzen, mit der kleinen Septime und ihren drei Umwendungen.

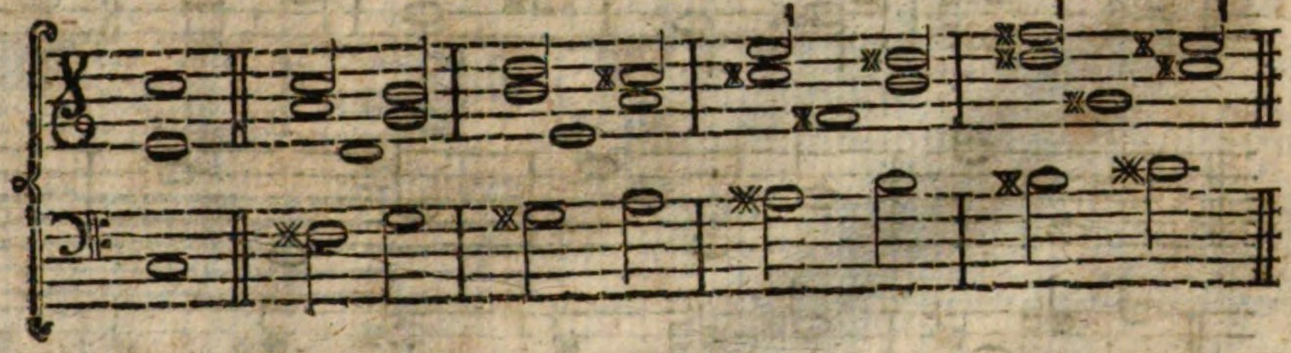
I. Mit der kleinen Septime.



II. Mit Sekunden und Quarten.



III. Mit $\frac{6}{5}$ Akkorden.



IV. Mit $\frac{6}{4}$ Akkorden.

Tab. III.

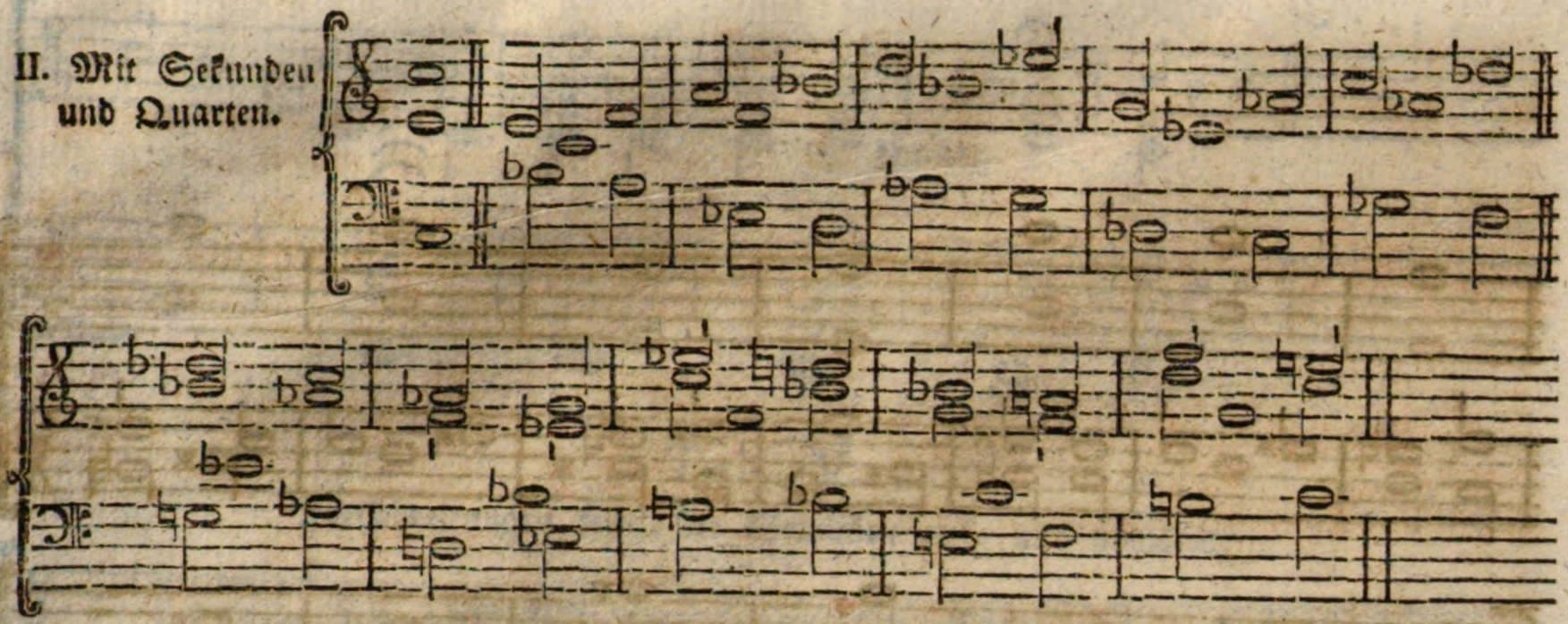
Fortschreitungen in der absteigenden Klasse mit Been.

I. Mit der kleinen Septime.

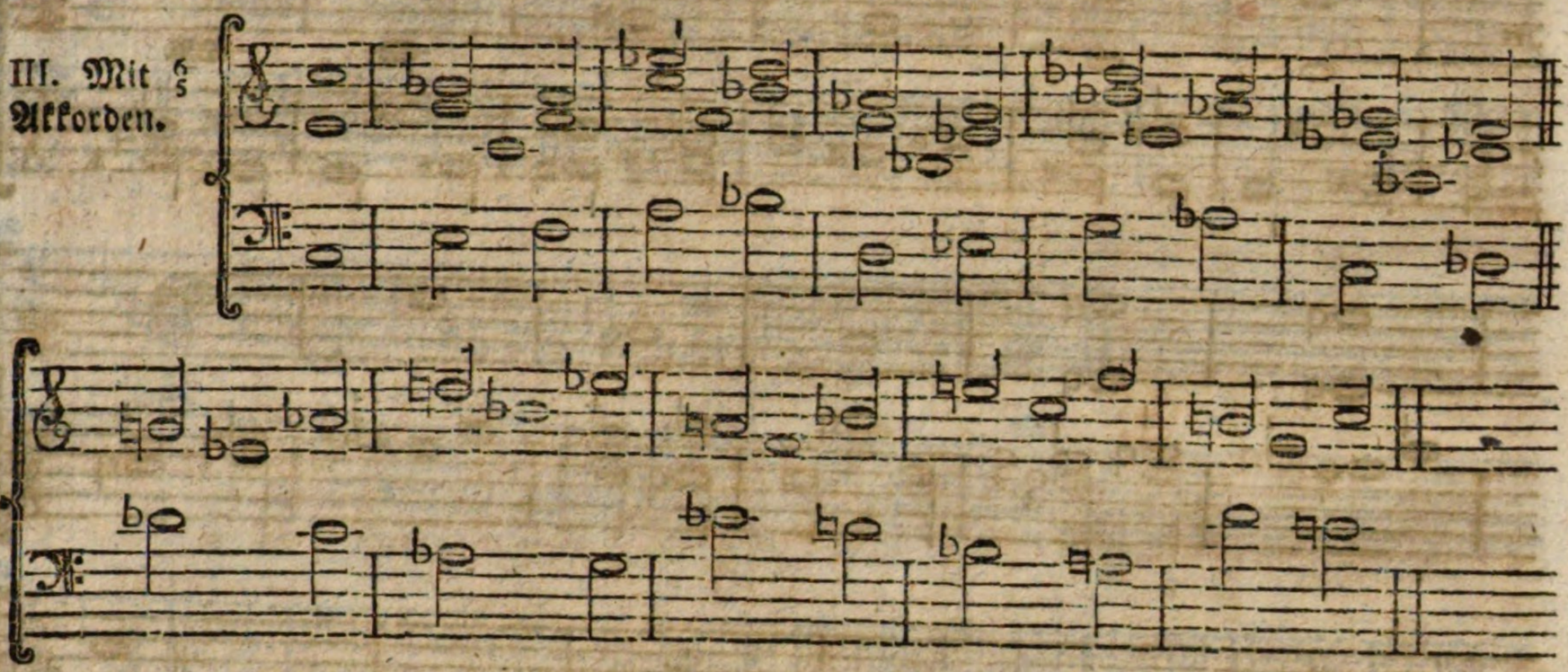
steigende Quarten.

fallende Quinten.

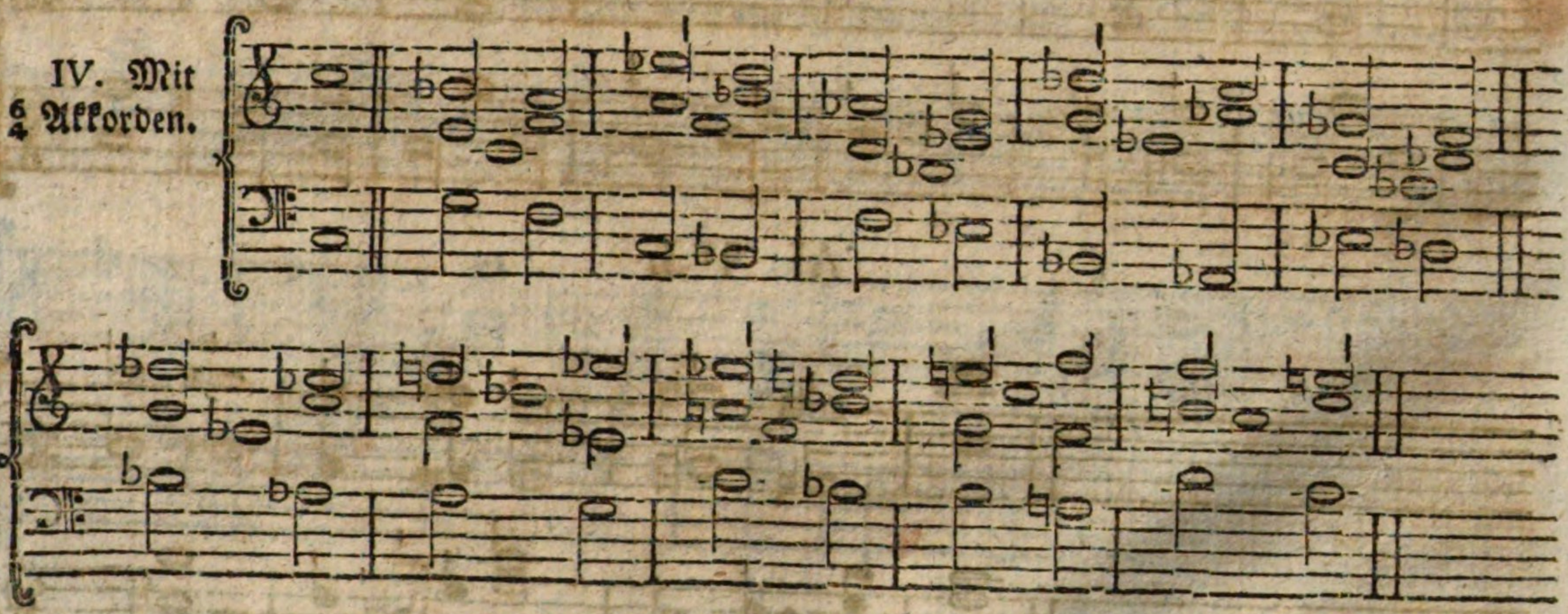
II. Mit Sekunden und Quarten.

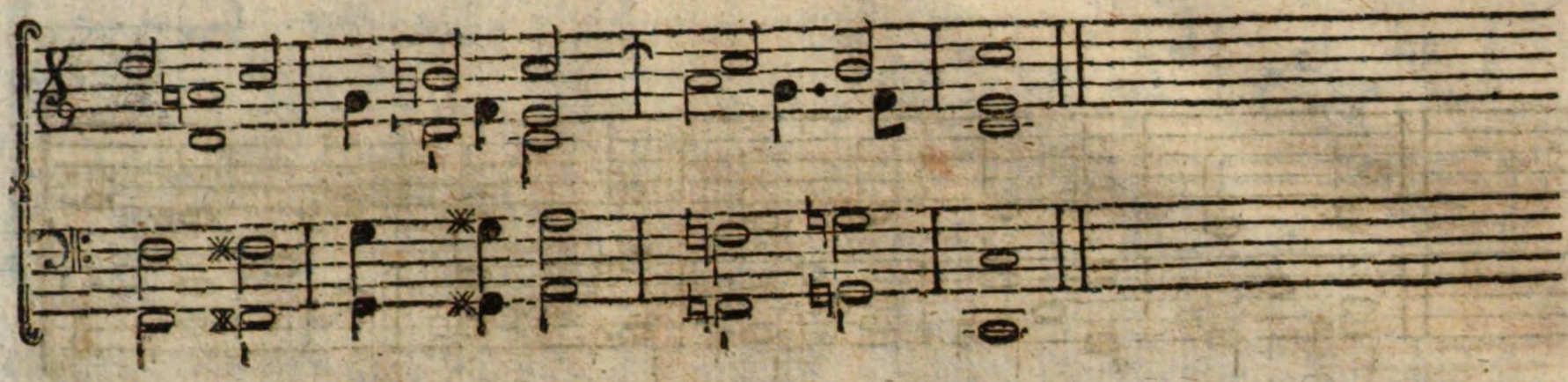


III. Mit $\frac{6}{5}$ Akkorden.

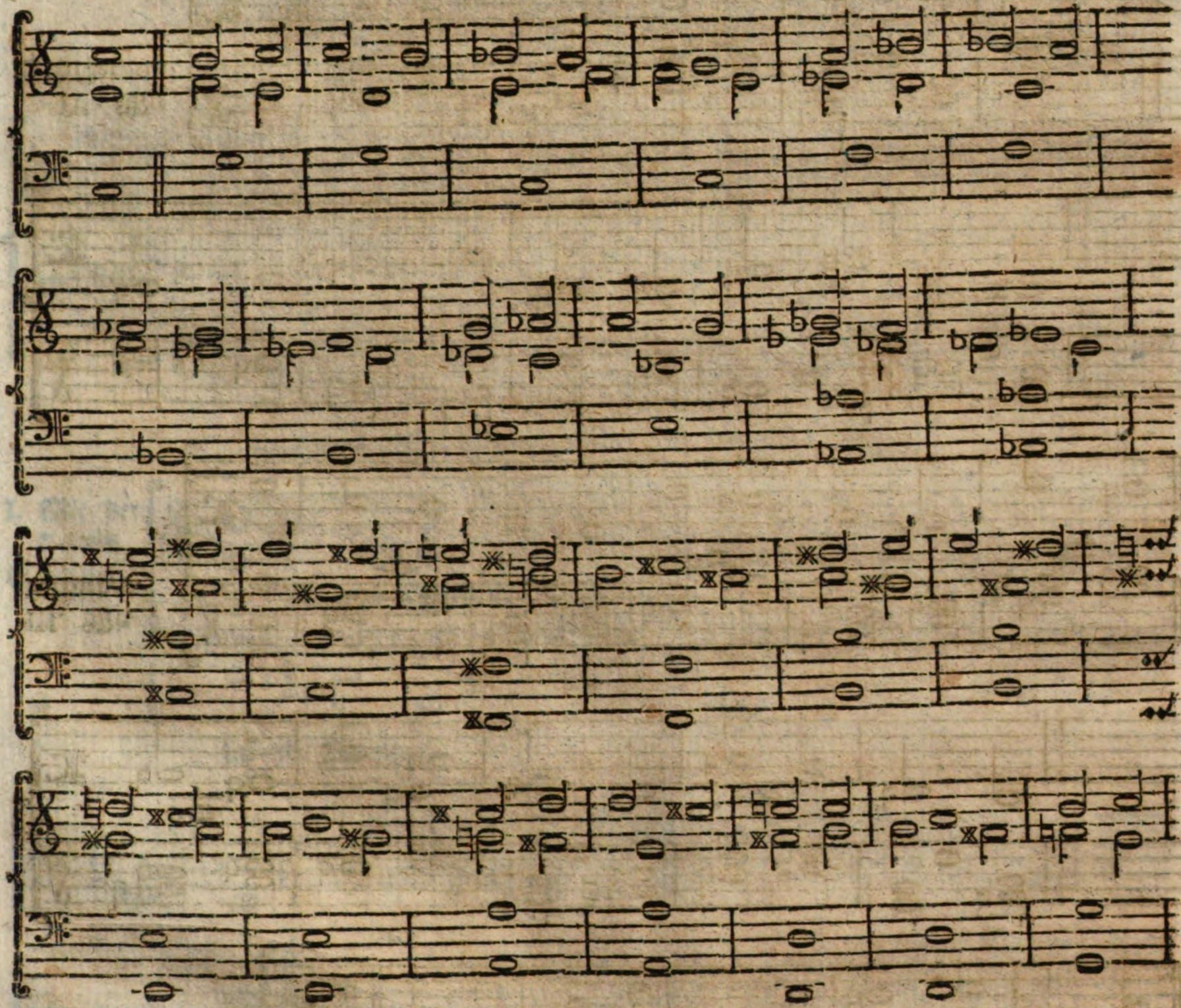


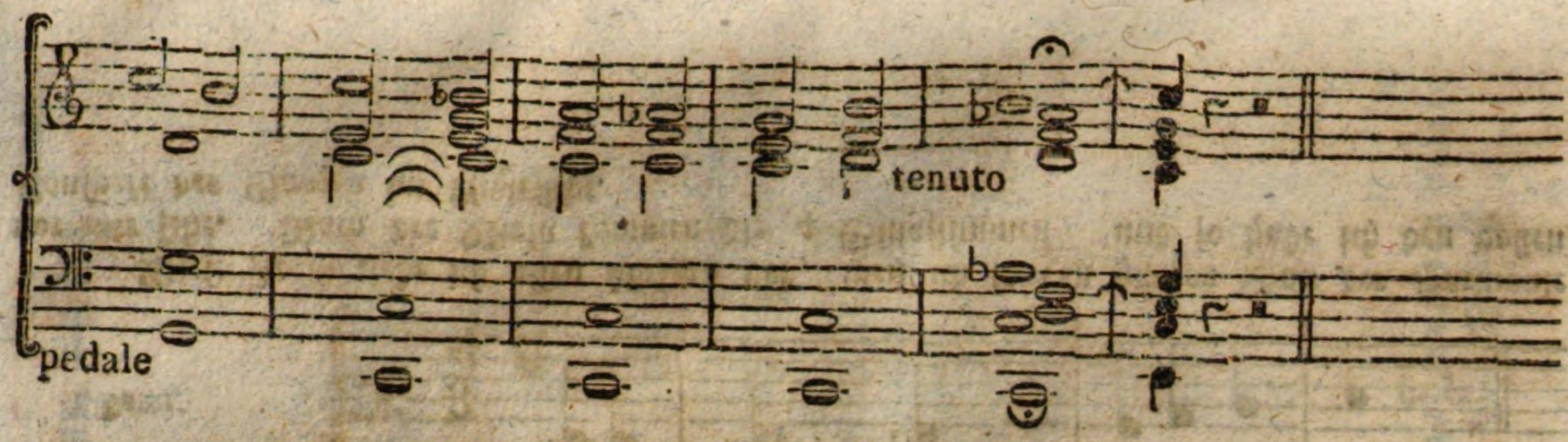
IV. Mit $\frac{6}{4}$ Akkorden.





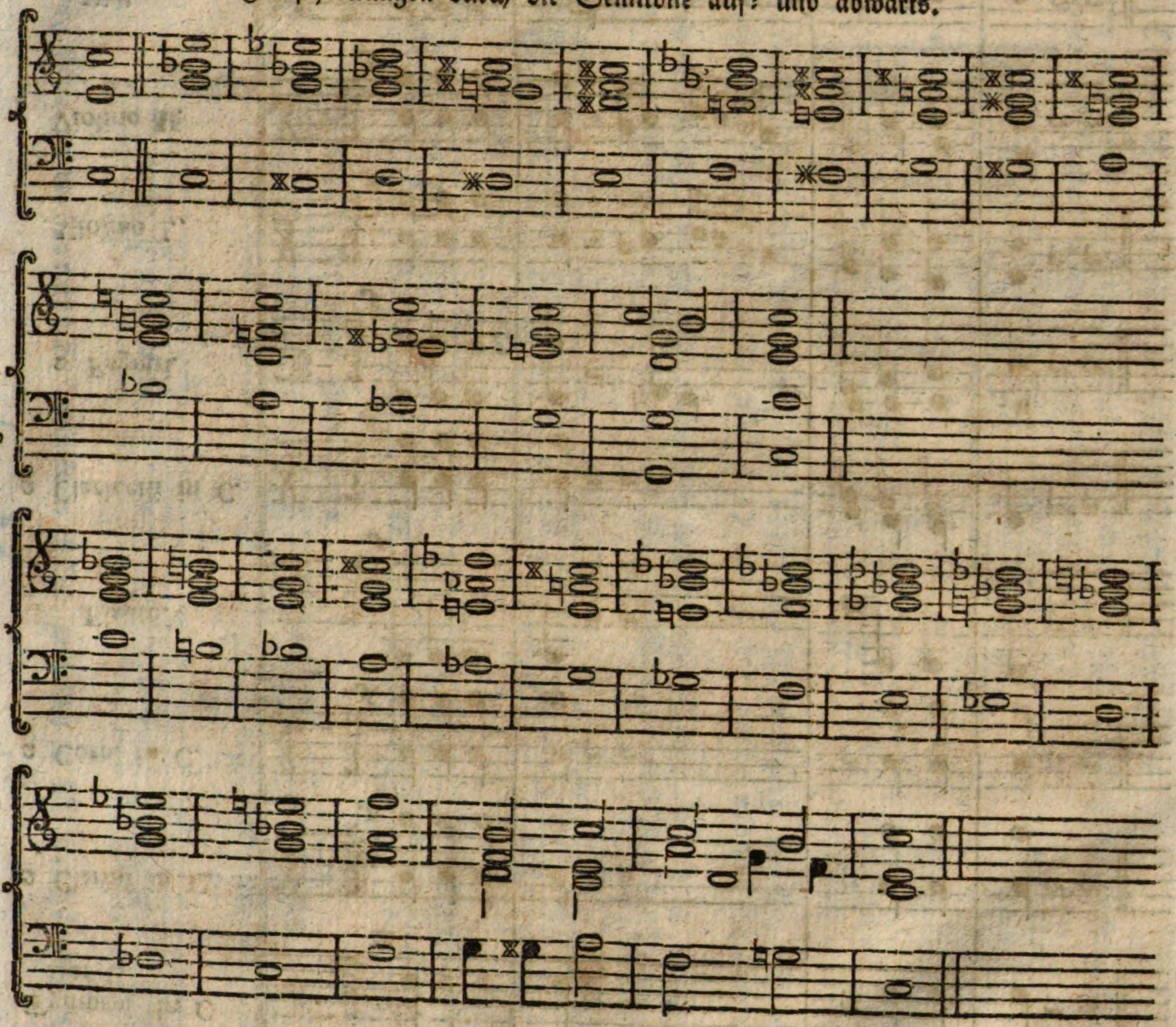
Tab. IV.





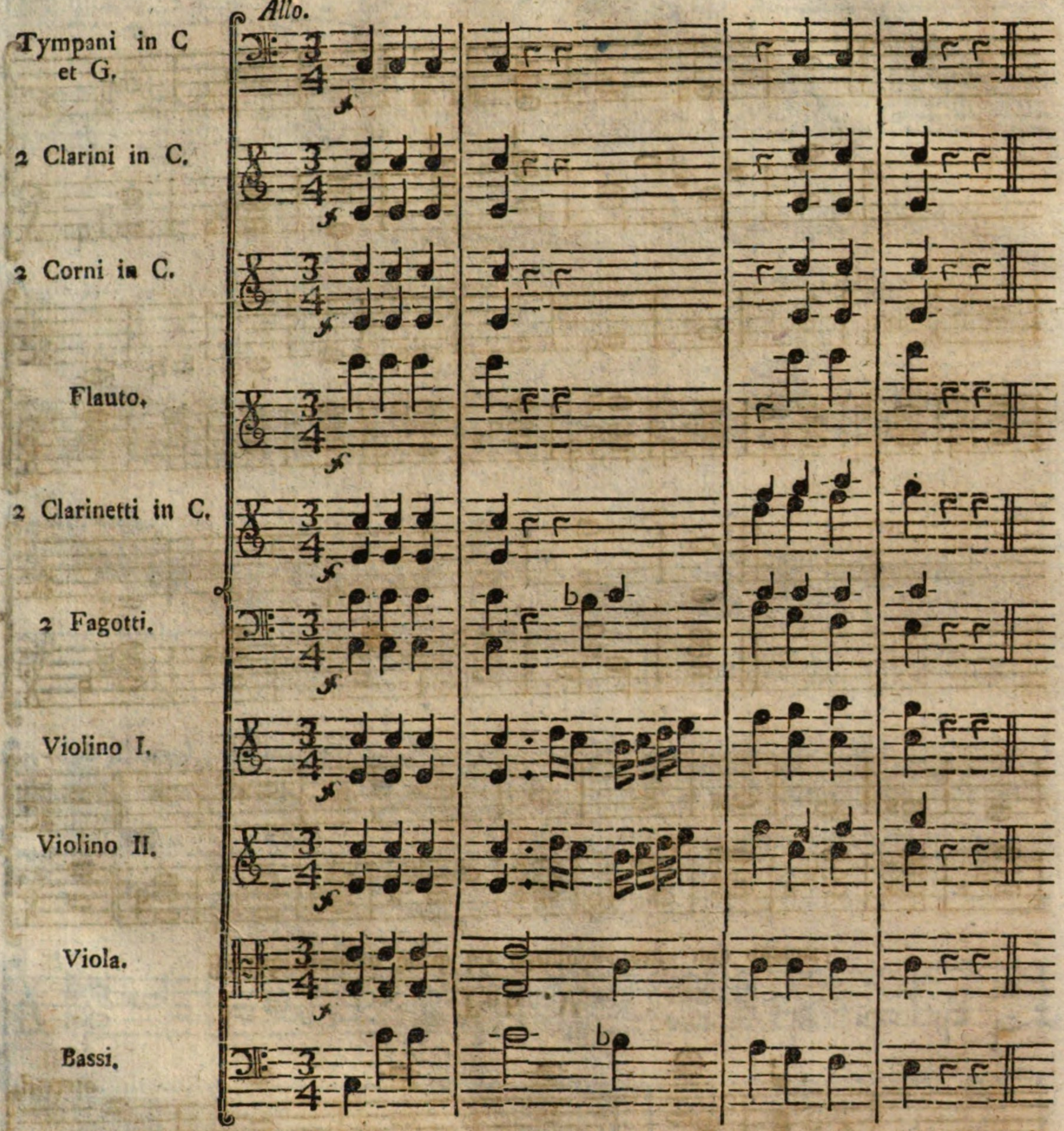
Tab. V.

Fortschreitungen durch die Semitöne auf- und abwärts.



Tab. VI.

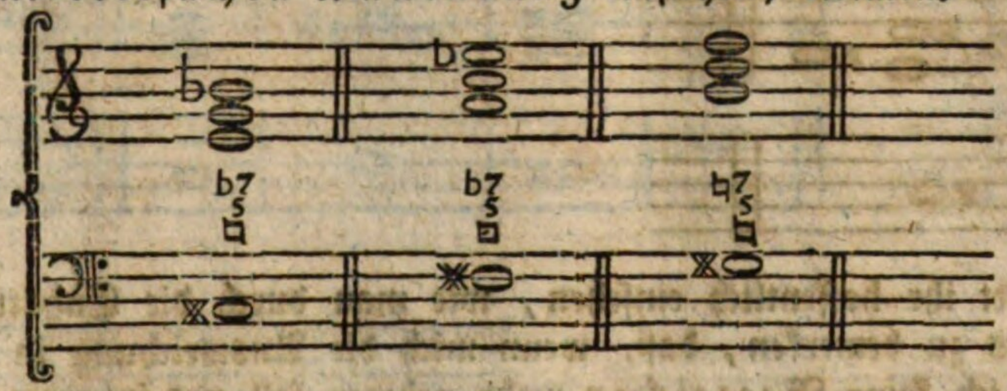
Form einer Partitur ohne Singstimmen.



Diese Form ziehe ich allen übrigen vor, weil ich so den ganzen Bau der Harmonie vor mir sehe. Nach der Viola kommen die 4 Singstimmen, und so habe ich den vollen Konspekt des Ganzen im Angesicht.

Chromatisch = enharmonische Fortschreitungen.

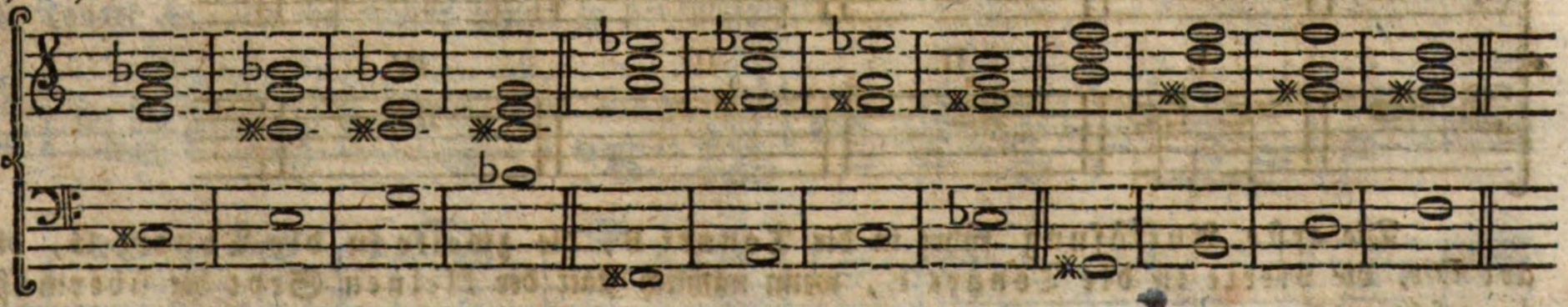
Zum Schlusse wollen wir noch die chromatisch=enharmonischen Fortschreitungen, die durch den verminderten Septakkord und seiner dreifachen Umwendung entstehen, erklären.



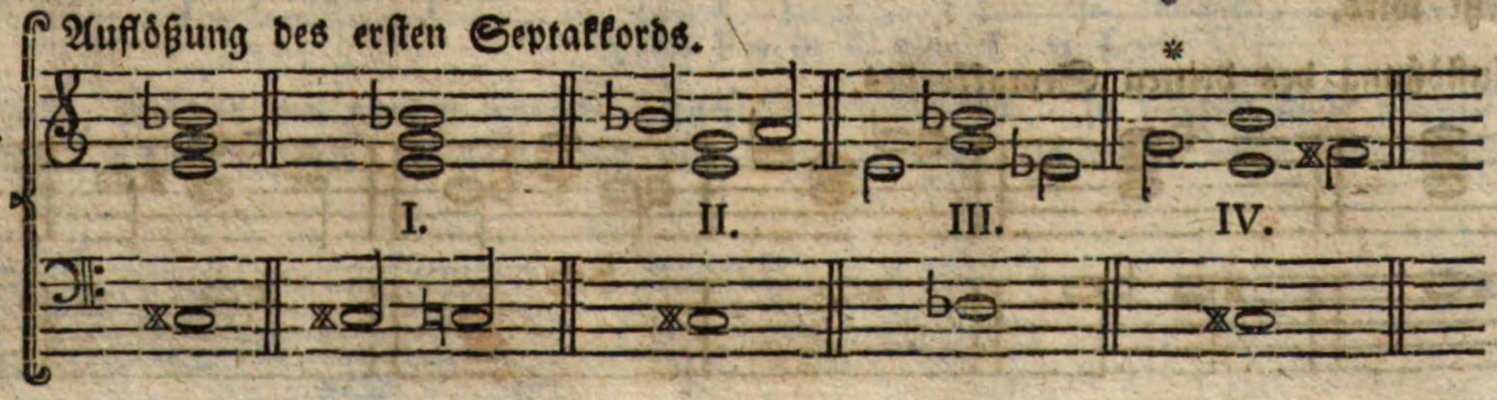
Mit diesen drey Septakkorden kann man durch ihre dreifache Versetzung sowohl, als vierfacher chromatisch = enharmonischer Auflösungen in die nächsten, wie in die entferntesten Tonarten auf folgende Art ausweichen:

Man sucht nämlich von der Tonart, in die man ausweichen will die reine Quart, welche in Einem der obigen drey verminderten Septakkorden wird enthalten seyn, und durch Eine der 4 Auflösungen wird man die Tonart finden, die man zu haben gewunschen hat.

Umwendung der drei Septakkorde.



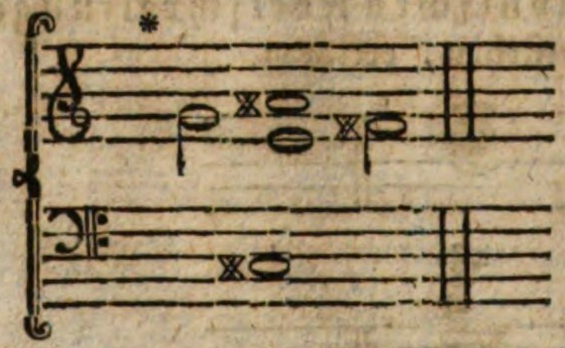
Vierfache Auflößung der obigen drei Septakkorde.



Die erste Auflösung führt in die Tonart F, und kann selbes geschehen in die weiche oder in die harte Tonart.

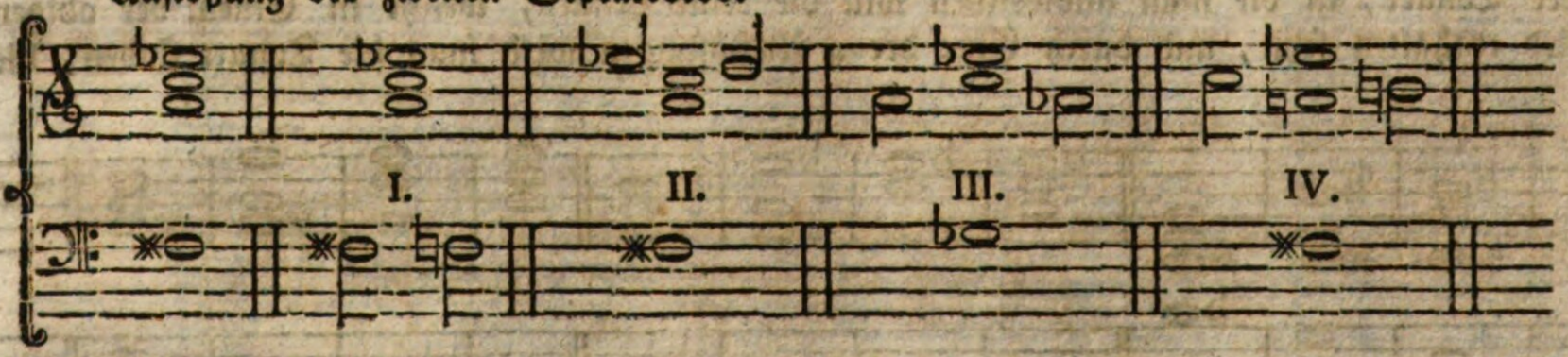
Die zweite Auflösung in D moll oder dur, die dritte in As.

Die vierte in H, wo nämlich statt dem b das ais, also statt der kleinen Septime die übermäßige Sexte muß genommen werden.



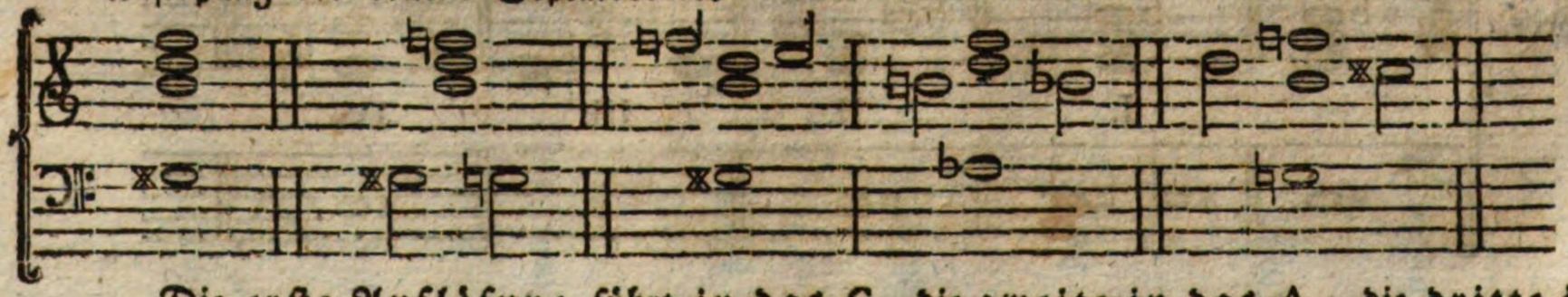
Aus diesem Beyspiele werdet ihr hoffentlich einsehen, wie man durch die Enharmonie der Intervalle in alle Tonarten ausweichen könne, und ist blos zu bemerken, daß, wenn mich die Ausweichung in eine Tonart führt, wo die Versetzungszeichen Kreuze sind, ich keine Beezeichen mehr nehmen soll und im entgegengesetzten Falle wo Beezeichen sind, keine Kreuzzeichen mehr nehmen könne. So z. B. kann ich bei der 4ten Auflösung in das H in keine Beetonart gehen, so wie bey der 3ten Auflösung ich im As keine Kreuze mehr nehmen kann.

Auflößung des zweiten Septakkords.



Die erste Auflösung führt in die Tonart B, die zweite in die Tonart G, die dritte in die Tonart Des, die vierte in die Tonart E, wenn nämlich statt der kleinen Sept die übermäßige Sext — statt es, dis gesetzt wird.

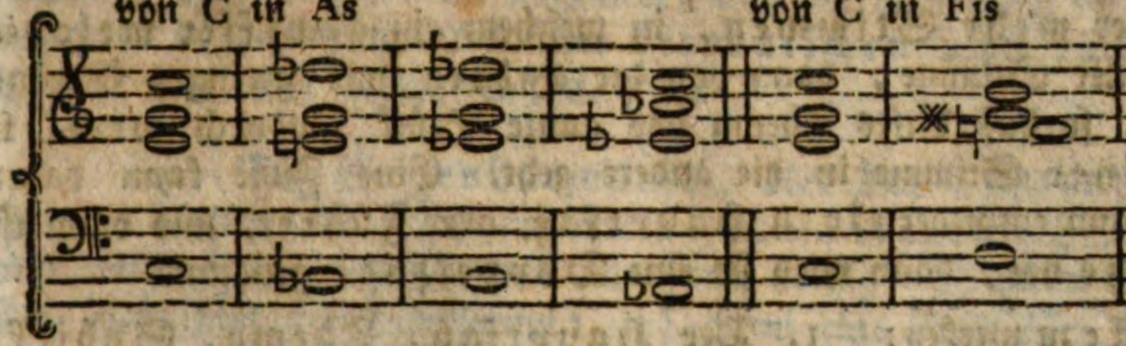
Auflößung des dritten Septakkordes.



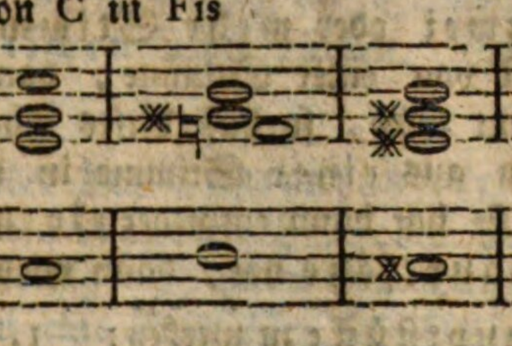
Die erste Auflösung führt in das C, die zweite in das A, die dritte in das Es, die vierte in das Fis, wenn nämlich statt dem f das eis genommen wird.

Einige Beispiele.

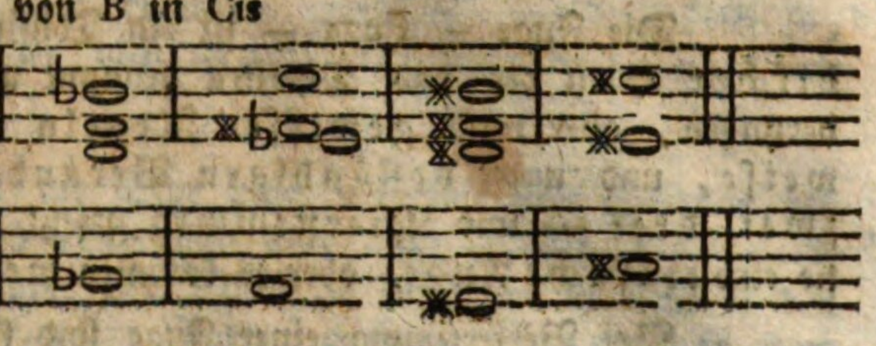
von C in As



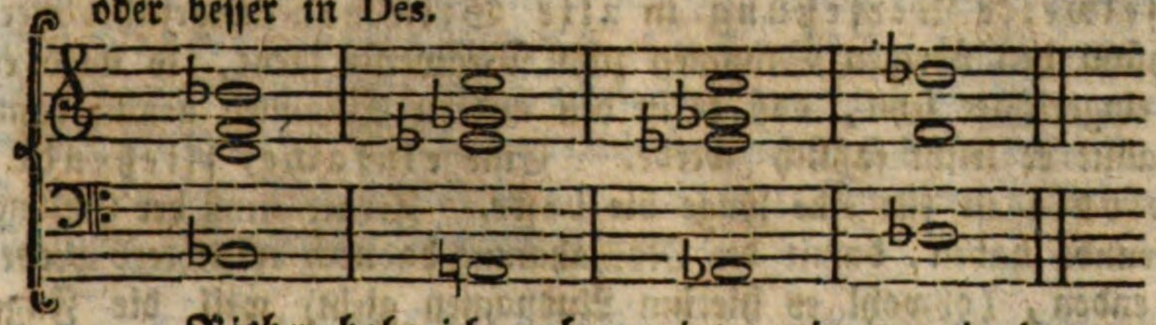
von C in Fis



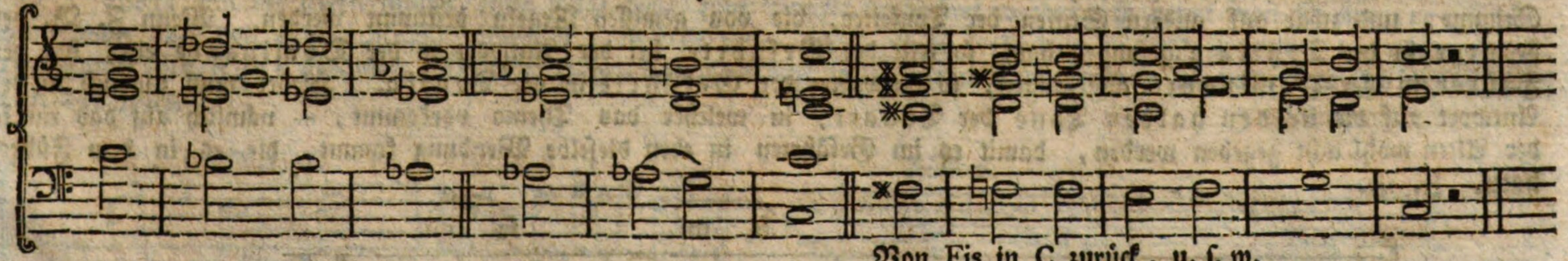
von B in Cis



oder besser in Des.

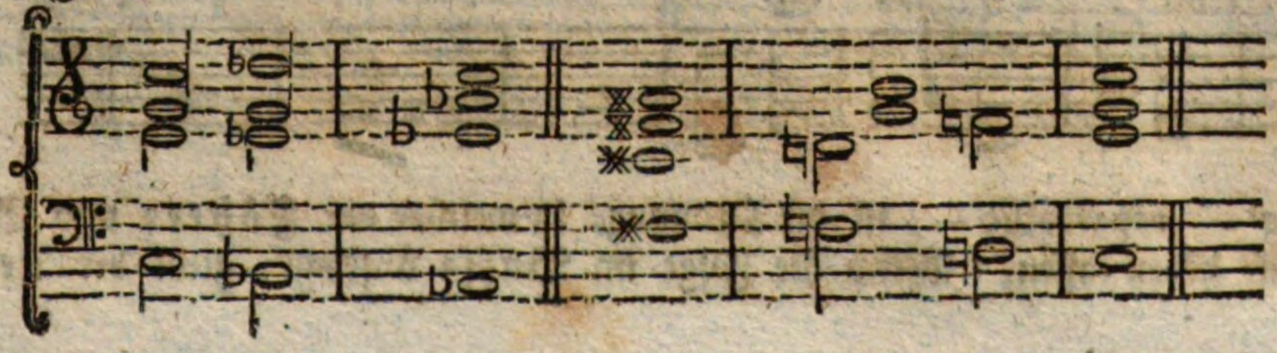


Bisher habe ich euch gezeigt, wie man in den gewünschten Ton gehen könne, nun will ich euch durch ein paar Beispiele zeigen, wie ihr auf die nämliche Art wieder in euren angenommenen Grundton zurückgehen könnt. Z. B. von der Tonart C in die Tonart As, von da wieder zurück in die Tonart C.



Von Fis in C zurück, u. s. w.

Wenn man ein Tonstück macht, welches mit grellen Farben dargestellt werden soll, so taugen diese enharmonische Auflösungen am besten dazu die Gemüther der Zuhörer zu erschüttern und man geht oft geradehin ohne Auflösung in die grelle Tonart hinüber, Z. B.

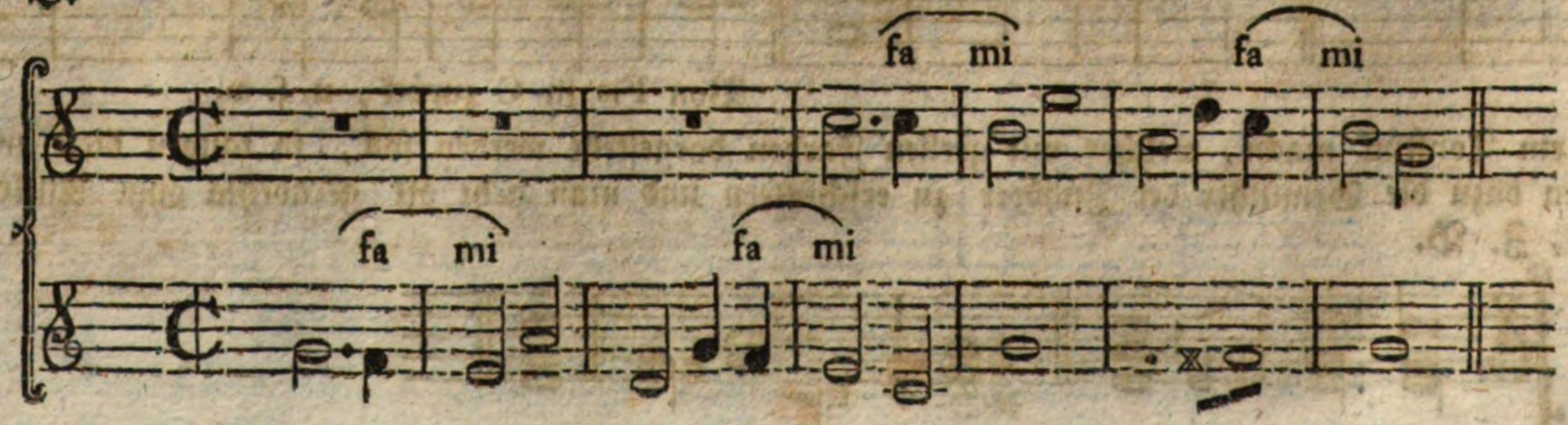


Von der Fuge.

Die Fuge — Fuga — ist ein Tonstück von zwei oder mehr Stimmen, in welchem ein gewisser melodischer Satz der das Thema genannt wird, erst von einer Stimme, dann von der andern mit geringen Veränderungen, aber nach gewissen Regeln nachgeahmt wird, so daß dieses Thema das ganze Stück hindurch wechselweise, und unter beständigen Veränderungen aus einer Stimme in die andere geht. Eine Fuge kann daher zwei, drei — und Vierstimmig gesetzt werden; sie hat dann entweder einen Hauptsatz, oder Führer, und dann ist sie eine einfache Fuge, oder es kommen mehrere Hauptsätze vor, dann wird sie eine Doppelfuge genannt.

Bei Verfertigung einer Fuge sind fünf Hauptstücke zu merken: 1. Der Hauptsatz, Thema, Subjekt muß durch mannigfaltige Nachahmungen und wechselweise Versetzung in alle Stimmen ausgeführt werden, und weil der Hauptsatz die Fuge anhebt, und gleichsam den übrigen Stimmen zum Wegweiser dient, so wird er Dux, d. i., Führer genannt. Dieser Führer muß so eingerichtet seyn, daß er in den andern Stimmen genau kann nachgeahmt werden. Daher muß er nicht lange seyn, damit er leicht faßlich werde. Eine einfache, fließende, innerhalb der diatonischen Tonleiter liegende Melodie ist für eine Fuge die beste. Ferner muß der Gesang des Führers eine leichte und abzuändernde Harmonie zum Grunde haben, damit die Nachahmung dadurch erleichtert werde. Endlich soll der Führer sich mit keinem förmlichen Schlusse enden, (obwohl es hierinn Ausnamen giebt) weil die Fuge keinen ganzen Schluß, als am Ende, zuläßt.

2. Der Gefährte (comes) oder die Antwort ist die Wiederhohlung des Führers in einer andern Stimme, und zwar auf andern Stufen der Tonleiter, die von gewissen Regeln bestimmt werden. Wenn Z. B. der Führer in der Tonika angefangen hat, so tritt der Gefährte bei der Antwort in der Dominante ein, hat der Führer in der Dominante angefangen, so antwortet der Gefährte in der Tonika. Hiebei muß zugleich in der Antwort auf die beiden halben Töne der Tonart, in welcher das Thema vorkommt, — nämlich auf das mi fa der Alten wohl acht gegeben werden, damit es im Gefährten in eben dieselbe Wendung kommt, die es in dem Führer hatte. Z. B.



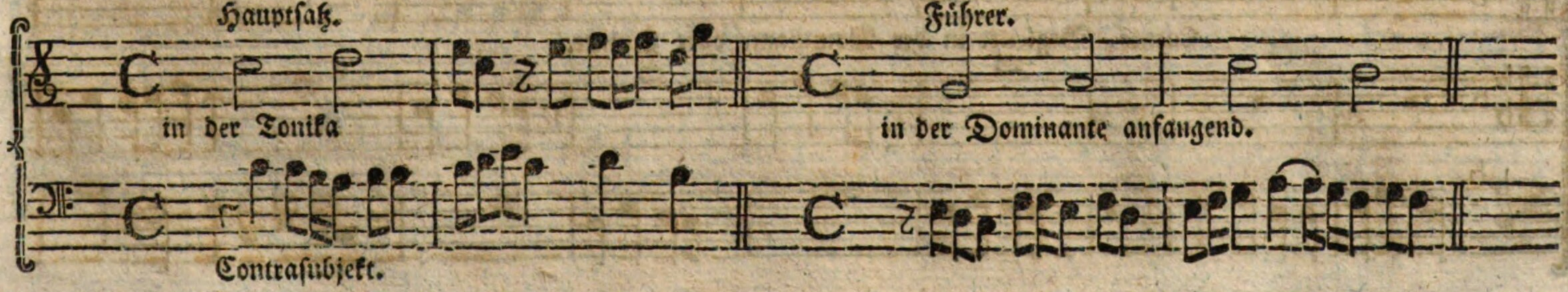
3. Der Wiederschlag — repercussio —, ist die Ordnung, in welcher der Führer und Gefährte in den Verschiedenen Stimmen sich wechselweise hören lassen. Wenn die Fuge im Basse anfängt, giebt der Tenor die Antwort, der

Alt übernimmt das Thema des Basses im nämlichen Tone wieder, darauf abermal der Diskant die Antwort ertheilet. Doch ist diese Regel nicht allgemein, und die Mischung der Stimmen kann nach Belieben gewechselt werden, doch so, daß selbe in den Schranken ihrer diatonischen Leiter bleiben. Es kann daher dem Basse der Diskant, und dem Tenor der Alt antworten, u. s w.

4. Die Gegenharmonie, oder das Contrasubjekt — ist in der Fuge eine während dem Gesange des Führers eintrettende Zwischenstimme. Diese Gegensätze, oder Contrasubjekte sind aber nicht in allen gebräuchlich oder nothwendig, und meistens nur dann nöthig: 1) wenn das Hauptthema, oder der Führer so beschaffen ist, daß er den Ton nicht hinlänglich bestimmt; 2) wenn eine Fuge sehr langsam oder mit ganzen Takten anfängt; 3) wenn in dem Hauptsatze Pausen vorkommen, und 4) wenn in dem Hauptsatze, vorzüglich gleich anfangs, Bindungen vorkommen — Das Contrasubjekt muß sich eben sowohl durch Melodie als Bewegung, von dem Hauptsatze merklich unterscheiden, den Hauptsatz nicht nachahmen, wie der Gefährte, und doch aus dem Hauptsatze genommen werden, damit die wahre Einheit im Stücke beibehalten bleibe, und so beschaffen seyn, daß er sich in mehr als in einem Contrapunkte, d. i., in den obern wie in den untern Stimmen brauchen lasse, und so bei Wiederhohlung des Hauptsatzes eine hinlängliche Abänderung machen könne.

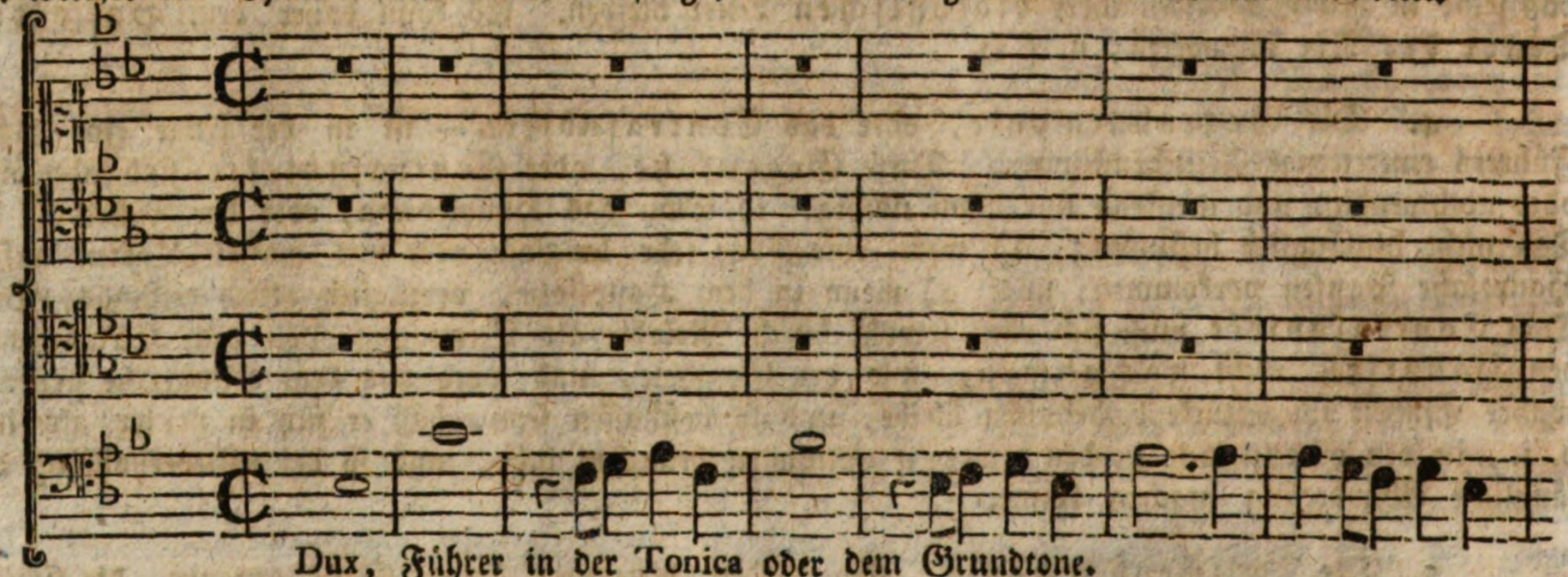
5. Die Zwischenharmonie. So werden diejenigen kurzen Sätze genannt, die sich, so lange der Hauptsatz schweigt, wegen des Zusammenhanges hören lassen.

Wenn nun bei Verfertigung einer Fuge diese fünf Punkte beobachtet werden, so nennt man sie eine reguläre, wenn man aber von obigen Regeln abweicht, und sie nicht immer genau beobachtet so wird sie eine irreguläre, oder uneigentliche Fuge genannt. Einen ausführlichen Unterricht in der Fuge findet man in Marpurgs Abhandlung von der Fuge.

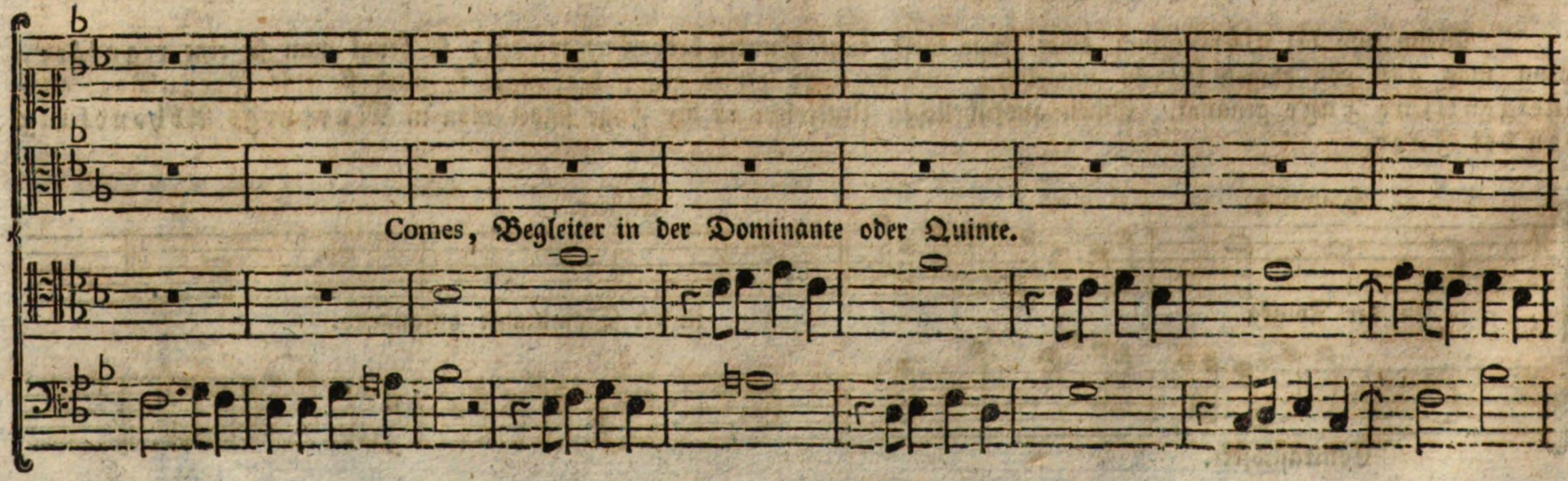


I. Fuga,

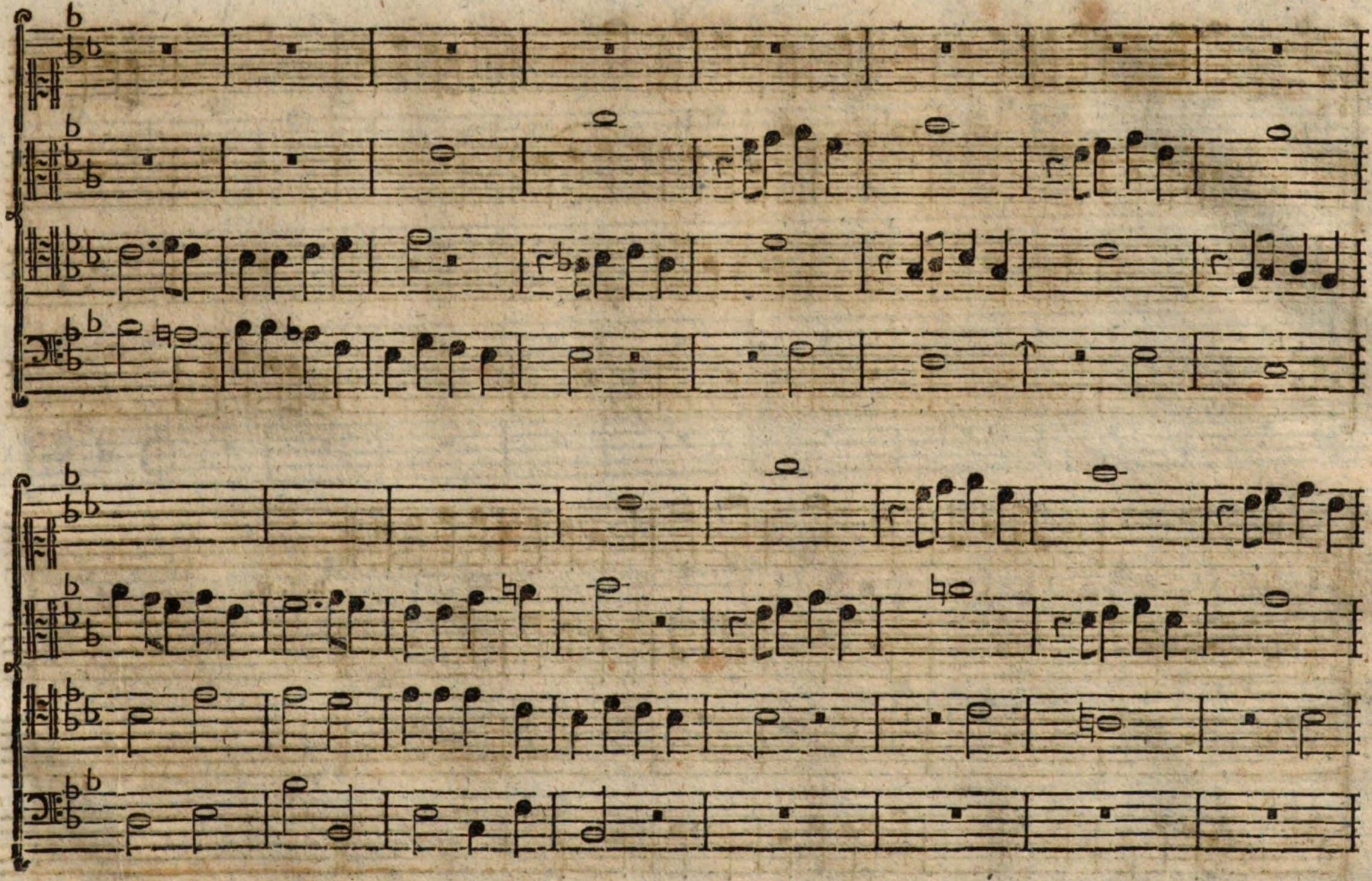
in welcher das Thema im Grundtone anfangt, und der Begleiter in der Quinte antwortet.



Dux, Führer in der Tonica oder dem Grundtone.



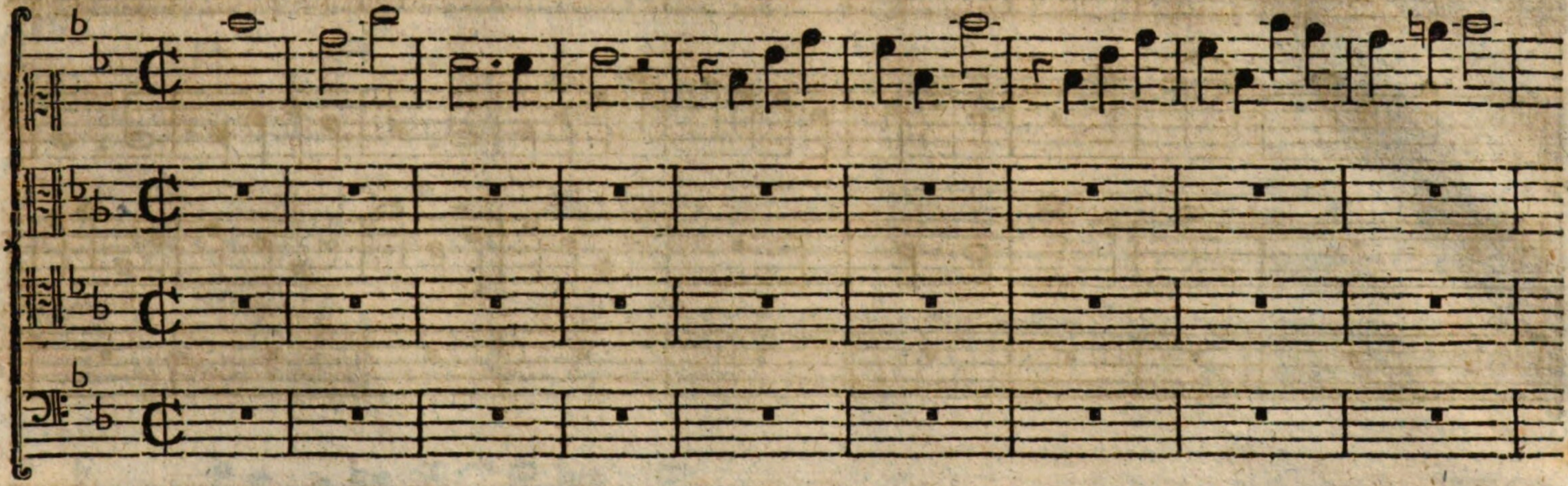
Comes, Begleiter in der Dominante oder Quinte.

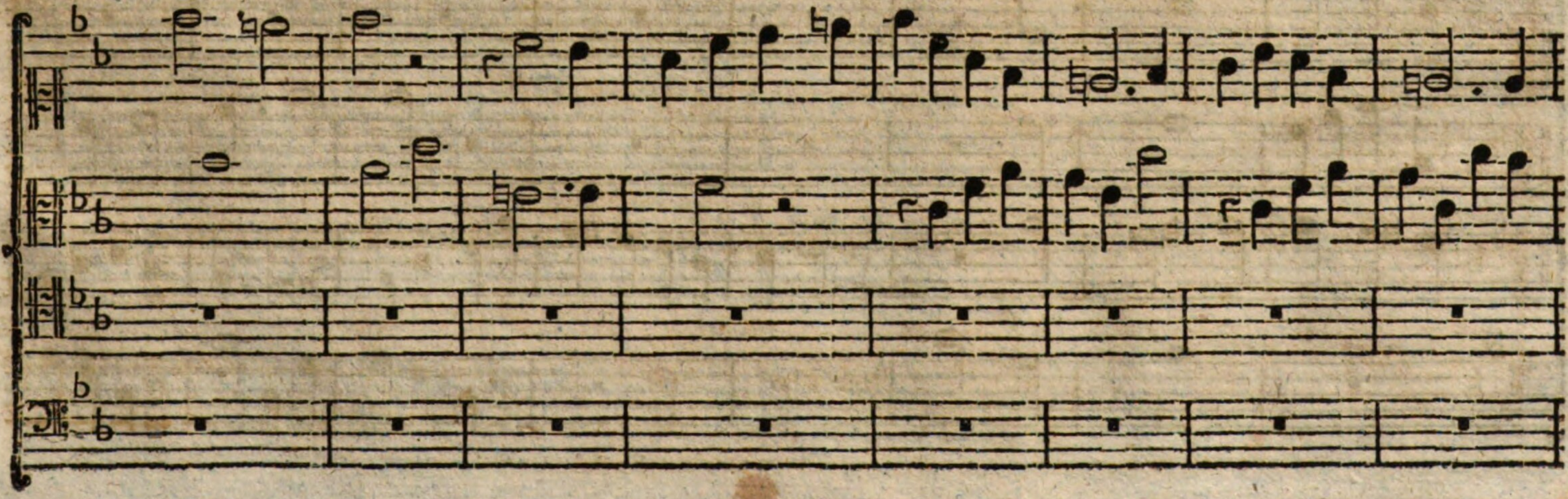


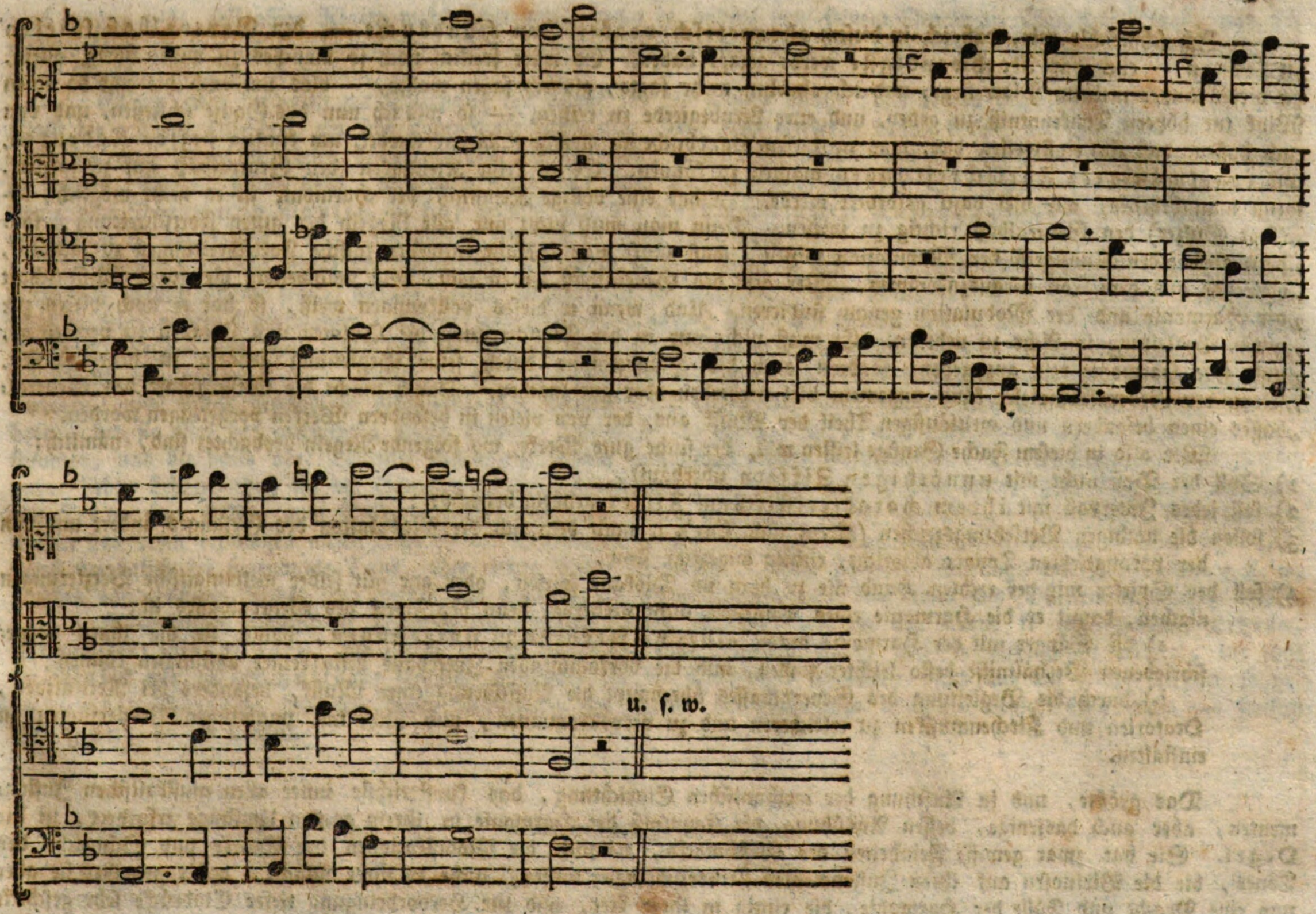
u. s. w.

II. Fuga,

in welcher das Thema in der Quinte anfangt, und der Begleiter im Grundtone antwortet.






u. s. w.

Ich schmeichle mir, daß ich in diesem theoretisch-praktischen Handbuche — den Generalbaß spielen zu lernen — euch das Nothwendigste werde gesagt haben. Es wäre freilich noch so manches zu wissen übrig, allein, da dieses außer meinem Plan liegt, und ich ohnehin mehr sagte, als ich sagen wollte, — blos um euch hie und da einen Wink zur höhern Tonkenntniß zu geben, und eure Lernbegierde zu reitzen, — so will ich nun das Ganze schließen, und von euch hoffen, daß ihr einstweilen das, was in diesem Handbuche ist, fleißig studieren werdet, um künftig bessre Kadenzen, und regelmäßigere Fortschreitungen machen zu können. Es ist keine Kleinigkeit den Generalbaß gut zu spielen, wenn man bedenkt, wie viel dazu gefordert werde. „Ohne eine völlige Kenntniß der Harmonie ist es nicht möglich, — „(sagt Sulzer) den Generalbaß richtig zu spielen. Denn man muß nicht nur alle Regeln der guten Fortschreitung, son„dern auch jeden Kunstgriff der Modulation wissen, sonst läuft man Gefahr entweder falsche Fortschreitungen zu machen, „oder gar aus dem Ton herauszukommen. Wer also den Generalbaß lernen will, muß nothwendig die ganze Wissenschaft „der Harmonie und der Modulation genau studieren. Und wenn er dieses vollkommen weiß, so hat er noch vieles zur „guten Begleitung in Acht zu nehmen. Er muß nicht nur in der Fortschreitung die Quinten und Oktaven zu vermeiden, „und jede Harmonie rein anzugeben; sondern auch die Hauptstimme durch seine Begleitung gehörig zu heben wissen. „Denn der Generalbaßspieler kann ungemein viel verderben oder gut machen. Daher macht die Wissenschaft des General„basses einen besondern und weitläufigen Theil der Musik aus, der von vielen in besondern Werken vorgetragen worden.“*

Wer also in diesem Fache Genüge leisten will, der suche gute Werke, wo folgende Regeln beobachtet sind, nämlich:

1) Soll der Baß nicht mit unnöthigen Ziffern überhäuft,
2) soll jedes Intervall mit ihrem charakteristischem Ziffer gehörig bezeichnet;
3) sollen die nöthigen Versetzungszeichen (Kreuz und Bee), je nach dem sich die Modulation des Gesanges ändert und von der vorangesetzten Tonart abweicht, richtig angezeigt seyn,
4) soll der Spieler mit der rechten Hand nie zu hoch im Diskant spielen, oder gar mit selber melismatische Verzierungen machen, damit er die Harmonie eines Tonstücks nicht verderbe, denn der Zweck des Generalbasses ist:
   a) die Sänger mit der Harmonie durch einfache Akkorde zu unterstützen, damit sie die ihnen vorgeschriebenen Verhältnisse desto leichter finden, uud die vorkommenden Intervalle desto reiner anstimmen können;
   b) durch die Begleitung des Generalbasses überhaupt die Aufführung einer Musik, besonders bei Recitativen, Oratorien und Kirchenmusiken zu erleichtern und zu vervollkommnen, und nicht mit unnöthigen Verzierungen zu entstalten.

Das größte, und in Ansehung der mechanischen Einrichtnng, das kunstreichste unter allen musikalischen Instrumenten, aber auch dasjenige, dessen Ausübung die Kenntniß der Harmonie in ihrem ganzen Umfange erfordert, ist die Orgel. Sie hat zwar gewisse Feinheiten des Geschmacks, nämlich die Modifikationen der Stärke und Schwäche des Tones, die die Virtuosen auf ihren Instrumenten hervorzubringen wissen, nicht in ihrer Macht, dafür gewährt sie aber uns eine Pracht und Fülle der Harmonie, die einzig in ihrer Art, nnd zur Hervorbringung tiefer Eindrücke sehr geschickt ist, und dadurch mit Recht den Vorzug vor allen andern Instrumenten behaupten kann. Wer also sich an dieses Kunst-

* Sulzer.

werk wagen will, soll obige Regeln wohl beherzigen, wenn er anders von seinem Orgelspiele Ehre haben will, und sich wohl prüfen, ob er nicht Quinten und Oktaven zum Vorscheine bringt, um von einem verständigen Zuhörer nicht für einen Pfuscher gehalten zu werden.

Es ist leider dermalen zur Erlernung der Musik für die ärmere Klasse (und waren nicht immer gerade in dieser Klasse die größten Talente?) ein sehr ungünstiger Zeitpunkt. Wie viele Beweise davon bothen sich mir schon so oft dar, welch schlechter Unterricht dieser ärmern Klasse ertheilt wird, wenn einer davon, um auf einem Musikchore aufgenommen zu werden, sich zur Probe stellt, und dann weder von einer Tonart noch von den Versetzungszeichen, Eintheilung der Noten und Pausen — kurz beinahe von den nothwendigsten Anfangsgründen etwas weiß. Doch wie sollten sie das wissen, wenn der Lehrer meistens es selbst nicht weiß?

Sollte man von Seite der Regierung, da es in unsern Zeiten so sehr an brauchbaren Sängern mangelt, nicht vorzüglich darauf bedacht seyn, hierinn bessere Maaßregeln zu ergreifen, und wenigstens in Städten und größern Ortschaften keine andere Chorregenten, Lehrer und Organisten aufzustellen, als solche, die in dem Generalbasse hinlängliche Kenntnisse besitzen und auf solche Art im Stande sind, ihren Zöglingen die nothwendigsten Grundprinzipien der Theorie der Musik beizubringen? — Daher ist es ein großer Fehler, wenn die Lehrer ihren Zöglingen sogleich schwere Arien vorlegen, und durch beständiges Mitsingen und Mitspielen die Gurgeleien einer solchen Arie mit selben so lange wiederholen, bis sie alles das auswendig singen können, ehevor sie im Stande sind, auch nur einen einzigen Ton rein anzustimmen, und die Scala oder Tonleiter stufenweise hinauf und herab richtig zu intonieren. Hierinn liegt also euer Fehler, meine lieben Lehrer, daß ihr die Ordnung der Lehrart umkehret, und was zuerst seyn sollte, zum Letzten, und was das Letzte seyn sollte, zum Ersten machet, und mit euren Zöglingen singet, ehe sie die Notenschrift lesen können, mithin das Lesen erzwingen wollet, ehe sie die Buchstaben können und die Sylben einzutheilen wissen. Man lehre selbe zuerst vorzüglich die sogenannte Tutti, oder einige leichte Fugensätze, einige schwerere Sprünge von Intervallen u. s. w. welches von größerm Nutzen seyn wird, als wenn sie die schwersten Passagen von Arien und Duetten herzusingen wissen.

Mein letzter Wunsch ist demnach am Schlusse dieses Werkes, daß ihr alle meine so gut gemeinte Lehren, Rügen und Meinungen, die ich in diesem Handbuche euch dargestellt habe, nicht vernachlässigen möchtet, um einst im Musik wie im Schulfache taugliche Subjekte für die Musikchöre zu bilden, und nur auf solche Art den so tief fühlenden Verlust, den wir durch Aufhebung der Klöster im Musikfache erlitten, wenigst in etwas — freilich nie ganz — zu ersetzen.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Bühler, Franz,

Kurze theoretisch-praktische Anleitung zum General-Baßspielen durch Beispiele erläutert ein Handbuch für Schullehrer

Augsburg 1822

4 Mus.th. 225
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10990020-3